ERNST HEIDRICH

GESCHICHTE DES DÜRER'SCHEN MARIENBILDES

KAPITEL I UND II.

DRUCK VON EMIL HERRMANN SENIOR IN LEIPZIG.

E. Heidrich

GESCHICHTE

DES

DÜRERSCHEN MARIENBILDES.

KAPITEL I UND II.

INAUGURAL-DISSERTATION

ZUR

ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE

GENEHMIGT

VON DER PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT

DER

FRIEDRICH-WILHELMS-UNIVERSITÄT
ZU BERLIN.

ACAD. LIBRARY BERL

VON

ERNST HEIDRICH
aus Nakel, Prov. Posen.

Tag der Promotion: 9. Dezember 1905.

Referenten:

Professor Dr. Wölfflin.
Professor Dr. Kekule v. Stradonitz.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommt hier nur Kapitel I u. II der ganzen Arbeit zum Abdruck. Die vollständige Arbeit wird demnächst im Verlage von Karl W. Hiersemann in Leipzig erscheinen.

LEIPZIG
VERLAG von KARL W. HIERSEMANN
1905.

I. Bis zur Apokalypse.

1. Grundlagen der Überlieferung. Die Zeichnung von 1485.

„Die Kunst des Malens wird gebraucht im Dienst der Kirchen und dadurch angezeigt das Leiden Christi, behält auch die Gestalt der Menschen nach ihrem Absterben“ — so bezeichnet Dürer als reifer Mann die Aufgaben seiner Kunst.[1]) Es ist die Summe und der kürzeste Ausdruck mittelalterlicher Kunstauffassung. Zwei große künstlerische Aufgaben: einmal ganz allgemein die Kunst „im Dienst der Kirchen“ und gleichsam als Unterabteilung die „Anzeigung“ des Leidens Christi, dann die Bildnisdarstellung, wobei Dürers Formulierung deutlich genug auf das Hervorgehen auch des Porträts aus einer alten kirchlichen Form, der des Grabmals, hindeutet. Das Bild als Ergänzung der Grabschrift, als Erinnerungsbild, nicht als Äußerung physiognomischen Interesses.

So ist es denn mehr als ein leerer Zufall, daß die beiden frühesten noch erhaltenen Proben der Kunst Dürers, stammend aus den Jahren, da er noch ein Kind war, gerade ein Porträt und ein Stück kirchlicher Kunst darstellen: ein Selbstbildnis des 13jährigen Knaben und eine 1485 entstandene Zeichnung der thronenden Madonna. Man wird in diesen Proben des kindlichen Ingeniums noch nicht Dokumente persönlicher, selbstgeschaffener Kunst sehen wollen. Es sind zwei der selbstverständlichsten, unmittelbarsten Themata der Bildkunst im ausgehenden 15. Jahrhundert. Wir lassen das Porträt beiseite — als die Aufgabe, die bereits aus der Verbindung mit der Kirche gelöst er-

[1]) Lange-Fuhse, Dürers schriftlicher Nachlaß, S. 297 (Datum: 1512); ganz ähnlich 240, 295, 310 und 313 (1513).

scheint — und wenden uns derjenigen Bildvorstellung zu, die das Gebiet der kirchlichen Kunst repräsentiert: dem Madonnenbild.

Die Reihe der Dürerschen Mariendarstellungen beginnt, indem der Knabe eine der seiner Zeit geläufigen Bildformeln wiederholt, wie deren allmählich eine fast unübersehbare Fülle für die wichtigeren religiösen Vorstellungen entwickelt worden war. Dabei ergreift das Kind naturgemäß die leichter zu fassende Madonnenvorstellung, nicht das Passionsbild, dessen notwendig schwerere Gestaltung auch noch den Wanderjahren Dürers fern zu liegen scheint. Die Ausprägung aber der dem Kinde überlieferten Formel für das Marienbild war davon abhängig, von welcher Richtung her, mit welchem inhaltlich und formal bestimmten Interesse man der gegebenen Aufgabe, der Darstellung der Mutter Gottes mit dem Kinde, gegenübertrat, welche Saiten menschlichen Seelenlebens erklingen sollten bei der in Bildform umgesetzten Madonnenvorstellung. Oder, da es sich hier nur um einen Teil eines Zusammenhanges von Erscheinungen handelt: es ist die Frage, wie die immer noch vorwiegend kirchliche Kunst Deutschlands im ausgehenden 15. Jahrhundert sich mit ihren kirchlichen Aufgaben auseinandersetzt, welche Stelle im künstlerischen Schaffensprozeß das ihm gegebene Thema der kirchlichen Idee einnimmt. Das innere Verhältnis der damaligen Menschheit zu dem religiösen Vorstellungskreis ist entscheidend für Einsatz und Richtung der formschaffenden Kräfte des Künstlers.

„Im Dienst der Kirchen" hatte die Kunst des Mittelalters ihre Formensprache gebildet. Es konnte sich für diese Kunst, solange die Kirche und ihre Ansichten über Wert und Unwert irdischen Daseins die zentrale Stellung im geistigen Leben der Völker behaupteten, nur darum handeln, den kirchlichen Vorstellungen auch durch Vermittlung des Auges den Weg zu bahnen zum Herzen des Gläubigen. Nicht das Interesse an den realen Dingen dieser Welt, an dem, was man sah und greifen konnte, gab den Anstoß zur Entstehung des Bildes, sondern das, was hinter dieser räumlich-sichtbaren Welt verborgen lag an geistigen Werten. Das Bild existiert nicht um der Bildeindrücke willen, sondern sein Existenzrecht leitet sich her aus der symbolisierenden Gestaltung der Idee; nicht Abbild, sondern nur Andeutung der Wirklichkeit, die ja selbst gegenüber dem Ewigen keinen eigentümlichen Wert behaupten konnte. Die Konsequenz

dieser Auffassung ist für die Form der bildlichen Darstellung der lineare Flächenstil, eine Kunst der Abstraktion von aller Wirklichkeit, eine Kunst des „Anzeigens", nicht eigentlich des Abbildens. Dieser Linearstil, ursprünglich nur der Andeutung dessen dienend, was an vorstellungsmäßigen, gedachten Zusammenhängen hinter dem Bilde steht, durchdringt sich in der Zeit der Gotik mit der Kraft unmittelbaren seelischen Ausdrucks — jedoch immer so, daß dieser Ausdruck hervortönt aus der Linie und hergeleitet wird von dem Vorstellungswert der Dinge, nicht von den Dingen selbst.

Vielfach im 14. Jahrhundert vorbereitet, kommt dann der große Zusammenbruch der mittelalterlichen Kirche im Beginn des 15. Jahrhunderts. Die kirchlichen Vorstellungen verlieren ihre absolut zwingende Gewalt, die Hierarchie selbst zerbricht im großen Schisma. In wüstem Tumult stürzt der Hussitensturm über die Kirche einher. Das erstarkte Gefühl für Wert und Festigkeit der Zusammenhänge dieser Welt empört sich gegen die alte Kirchlichkeit, die das nationale und überhaupt ein besonderes weltliches Leben nicht kennt und unterdrücken will. Aber der brausende Strom verrinnt im Sande und teilt sich in unzählbare feine und unscheinbare Bäche, die für sich, ohne rechten Zusammenhang weiter rieseln, um doch auch ihrerseits mit weit verstreuter Minierarbeit zu helfen an der Zerstörung der alten und Schaffung neuer Formen. Trügerisch breitet sich der alte Prachtteppich der Kirche über die Kräfte, die an seiner Vernichtung arbeiten.

Es ist zugleich das Bild der Entwicklung der Kunst im 15. Jahrhundert, das damit gegeben ist. Die kirchlichen Themata bleiben, man hatte keine andern, so lange noch kein neues geistiges Leben geschaffen war; die neuen Humanistenallegorien waren ein leeres und im Grunde nicht einmal neues Gelehrtenspiel, das eben auch nur, so gut wie die kirchlichen Themata, den Vorwand hergab für inhaltlose Plaudereien in der neuen Kunstsprache. Das verwitterte und doch immer noch aufrechte Gerüst der nach ideellen Werten gebauten Bildform überrankt von üppig lebensfrischem Grün. Denn das war nun die Folge von dem Erlöschen des inneren Anteils an den im Bilde zu fassenden religiösen Vorstellungen, daß sich eine neue Kunstsprache entwickeln konnte, die nichts mehr mit ihnen zu tun hatte; daß der Raum frei wurde für eine neue, weltlich künstlerische Auffassung des

Wirklichen. Von vornherein freilich war damit jener innere Widerstreit gegeben, daß die Form nicht geschaffen wurde, um den inneren Gehalt des Themas zu erschöpfen. Es ist in kirchlicher Hülle weltliche Kunst, d. h. eine Kunst, die ihre Aufgabe nicht mehr in der bloßen Hindeutung auf das Geistige, sondern in der formalen Bewältigung des Irdischen sieht. Sei es nun, daß an dem Reichtum der Erde Licht und Farben, oder der sich ausbreitende Raum, die Wucht und der geschlossene Zusammenhang der festen Körperlichkeit als das erscheinen, was nun zuerst der vollen Erfassung wert sei. Dabei kommt die erste Generation der Eroberer dann überall, in Deutschland wie in Italien, zu einer fast erschreckenden Brutalität der wuchtigen, schwer gefügten Körperlichkeit, die im Verein mit gesuchter Häßlichkeit der Form den wilden, rücksichtslosen Protest hinausschreit gegen den schönlinigen, körper- und wirklichkeitsschwachen Stil der Kirche. Doch bedeutet es im Grunde dasselbe, nur für eine andere, feinere Richtung der Kultur, wenn das Schimmern von Farbe und Licht Kraft und Bemühung des Künstlers für sich absorbiert.

Aber auch in der Kunst zersplittert die Kraft des ersten, gewaltsamen Stoßes. Die Energie des Wollens kann doch auf die Dauer nicht die sichere Kraft des Könnens ersetzen, die erst durch lange, mühsame Kleinarbeit gewonnen werden muß. Vom andeutenden Flächenstil hinüber zum illusionistischen Raumstil: das fremde Land, das man mit kühnem Sprunge erreicht hat, muß erst noch erobert werden. Dies Hindrängen der Kunst auf feinste Durcharbeitung der einzelnen Formdetails wird nun dadurch gefördert, daß das künstlerische Schaffen nicht ausgeht vom inneren Erfassen der Sache selbst, daß der in den Dingen darzustellende Inhalt, die kirchliche Vorstellung ganz ausgeschliffen ist und als selbstverständlich und gleichgültig bei dem Schaffensprozeß ausgeschaltet werden kann. Das Ganze zerstückt sich in lauter interessante Einzelprobleme, an Stelle des großen Wurfes tritt kleine Zierlichkeit. Selbst die größte persönliche Religiosität des Künstlers hätte es nicht ändern können, daß die auch von ihm angewandte allgemeine Formensprache nicht mehr die Sprache der alten kirchlichen Kunst war. Man wollte nicht einen bloßen Abglanz der Wirklichkeit, hinüberdestilliert in das Reich des wesenlosen Symbols, sondern das Empfindungs- und Formenleben dieser Welt. Von der Auffassung des Bildraums bis herab zur Zeichnung des kleinen

Fingers oder zur malerischen Wiedergabe des funkelnden Schmuckes, nicht anders aber auch in der Darstellung seelischen Lebens — überall mußte die irdische Realität der Zielpunkt des künstlerischen Schaffensvorganges sein.

Die italienische und die nordische Kunst sind in diesen Zeiten weit auseinander gegangen, unter Führung der verschiedenen Tendenzen der gesamten Geisteskultur. Formale Durchbildung der äußeren Erscheinung unter Führung des humanistischen Lebensideals und Ringen nach einem vertieften innerlichen Leben des Subjekts unter Führung sittlich-religiöser Ideale — es gibt keine größeren Gegensätze als italienische und nordische Kunst um 1500.[1]) Die glatte, spiegelklare Schönheit der Oberfläche und das unruhige, trübe Brausen, in dem fortwährend die Kräfte der Tiefe emporstossen, das ruhige Gleichmaß zerstörend. In Deutschland nichts von klarer, plastisch-räumlicher Durchbildung der Form, geschweige denn von einem Gefühl für das Zusammenklingen dieser Formen, aber überall inneres Leben der Dinge, in Linie oder Farbe. Noch gilt für den Zusammenhalt des Ganzen das Prinzip des alten Stils: die Einzeldinge sind in der Bildfläche nebeneinander geschrieben. Hier und da bricht aus der Fläche ein Klotz kubischer, starrer Räumlichkeit und aus dem Linienleben des Gewandes eine Hand, ein Fuß hervor, wie für sich lebend, ohne Gesamtkörper, der als Bildwert nicht in Frage kommt. Erzählen, sprechen soll das Bild mit seinen Linien von unfaßbarem, innerem Leben — nicht mehr nach Art der abstrakten Kurve der gotischen Figur unabhängig von dem realen Bildgegenstand, sondern als dessen Ausdruck, mit dem warmen Pulsschlag der Dinge dieser Erde, der Hand ebensogut wie der Falte. Aber noch ist dies Vibrieren der Wirklichkeit vielfach zerstückt, noch ist für das neue seelische Leben, auf das man hindrängt, kein Mittelpunkt gewonnen, von dem aus der Strom der Empfindung ungehemmt, in einem Gleiten sich durch das Gesamtwerk bis in die letzte Ader hinein ergießen könnte. Das Interesse springt hin und her; den innerhalb des Liniengebäudes planlos verstückten Hinweisen auf den körperlichen Organismus fehlt

---

[1]) Es sei mir gestattet, auf Goethes Charakteristik italienischer und deutscher Musik hinzuweisen, die fast Wort für Wort hier anzuwenden wäre (Anmerkungen zu „Rameaus Neffe“ s. v. Musik).

jede Fähigkeit, die sichere Orientierung über die Realität in Raum und Körperlichkeit zu übernehmen, deren inneres Leben sich uns mitteilen soll. Noch stehen trotz allem Leben und Kunst „im Dienst der Kirchen."

Diese Entwicklung beschränkt sich natürlich ebenso wenig wie auf ein bestimmtes Gebiet des geistigen Lebens, so auch nicht auf irgend ein Thema der bildenden Kunst. Es ist vielmehr das durchgehende Gesetz alles damaligen Bildschaffens: für den Zusammenhang der einzelnen Bildteile — auch im Seelischen — noch als genügend empfunden das Nebeneinander in der Bildfläche, die Andeutung der Realität; in allem Einzelnen Hinstreben nach voller, erlebter und durchempfundener Wirklichkeit. Immer neues, ringendes Ansetzen und immer wieder Abbrechen in Form und Empfindung. Auf diesem Boden erwächst der Reformator unserer Kunst.

Und auf diesem Boden steht auch das Marienbild, wie es ihm überliefert wird. Der Vorwand, unter dem das Bild der Mutter mit dem Kinde entsteht und von dem Publikum begehrt wird, liegt jetzt ebenso wie früher in der kirchlichen Vorstellung von der Mutter Gottes. Dabei aber gibt diese Vorstellung eben nur noch den Vorwand für das Bild, und so entwickeln sich nun alle Abstufungen von der kraftstrotzenden oder bürgerlich-behaglichen Realität der Mütterlichkeit bis zur feinen, etwas teilnahmslosen und wirkungsarmen Verzierlichung der hieratischen Form. Auch für dies Thema scheint — wenn wir etwa den Gang von Jan van Eyck und dem Meister von Flémalle bis zu Memling verfolgen — zuerst die volle Energie der unkirchlichen, einfachen Menschlichkeit einzusetzen, noch dumpf im Ausdrucksleben, aber dabei voll großartiger Kraft, worauf dann wieder die Auffassung zu einer arg verdünnten Kirchlichkeit zurückkehrt: die Inszenierung feierlich, mit Baldachin und Engeln, die Typen offenbar gesteigert zu einer Art Idealität, die ganze Bilderscheinung jedoch nicht mit dem Schimmer der Göttlichkeit, sondern mit einer halb süssen, halb spröden Zierlichkeit ausgestattet. Vielleicht denkt man nun zurück an die Zeiten des Cimabue — zum Aufstieg in die Wolken ist die Kunst jetzt zu erdenschwer, und wiederum doch noch nicht kräftig genug zum sicheren, gleichmäßigen Wandeln auf den Wegen dieser Erde. Eine vollständige Darlegung der Entwicklung des Madonnenbildes im 15. Jahrhundert kann hier nicht gegeben

werden, es wäre das eine Arbeit für sich.[1]) Wir werden an den ersten Marienbildern Dürers selbst ganz unmittelbar die Bildtypen kennen lernen, die ihm überliefert werden, und auf deren Grundlage die Weiterbildung innerhalb seiner persönlichen Entwicklung sich vollzieht.

Das erste Madonnenbild Dürers, die Berliner Federzeichnung vom Jahre 1485 (L. 1), ist noch durchaus ein Nachspiel vergangener Zeiten, nicht die Einleitung der neuen Epoche. Es ist der mittelalterliche Typus der Gottesmutter und Himmelskönigin auf dem Thron, zu den Seiten zwei Mitglieder des himmlischen Hofstaates: der ganze äußere Apparat soll die Szene sofort über das Irdische emporheben. Dabei aber im unmittelbaren Bildeindruck hier nichts mehr von der Erhabenheit des Göttlichen. Es fehlt die Abtönung der Bildwerte nach ihrer Bedeutsamkeit; aus dem Gegenstand innerer Erhebung ist ein Artikel täglichen, gewohnheitsmäßigen Gebrauches geworden. Nach irdischem Größenmaßstab wird das Überirdische gemessen. Die überragende Erscheinung der Madonna in Form und Ausdruck ist verschwunden, sie erreicht nicht einmal mehr die Bildhöhe der zur Seite stehenden Engel, und über alles erhebt sich der Thronbau, bei dessen Baldachin sogar noch sorgfältig (freilich unklar genug) der Art der Befestigung gedacht ist. Und so dann auch die Mutter mit dem Kinde selbst: weich neigt sie das gekrönte Haupt zu dem nackten tänzelnden Kinde, das streichelnd den Hals der Mutter umfaßt und mit zierem Lächeln zu ihr emporblickt. Merkwürdig genug sucht Maria in diesen Spielmotiven noch etwas von ernster Haltung zu bewahren, die sich nun eher blöde und schwächlich als königlich ausnimmt; mit spitzen Fingern berührt sie das Kind. Dazu die schläfrige Musik der beiden Engelstrabanten.

Fehlt so dem Ausdruckston des Ganzen die überzeugende Lebenskraft, so gebricht es doch kaum minder an der Realität der äußeren

[1]) Auch hierbei ist es natürlich mit der Aufzählung einiger Madonnen und ein paar eingestreuten Bemerkungen nicht getan. Die Dissertation von Ad. Fäh (Das Madonnen-Ideal in den älteren deutschen Schulen, 1884) kann die Vorarbeiten für eine Geschichte des deutschen Marienbildes kaum wesentlich erleichtern. Auch die Skulptur und die graphischen Künste müssten herangezogen werden. Ich habe mich nicht entschließen können, die hierbei aufzuwerfenden Fragen äußerlich abzufertigen.

Erscheinung. Wie arg es mit allem Körperlichen und Räumlichen des Bildes bestellt ist, braucht nicht gesagt zu werden. Die Zugabe des im 15. Jahrhundert häufigen Sockels soll die Standfestigkeit des Ganzen erhöhen, aber rettungslos klappt der Boden sofort wieder in die Höhe, wie von der Bildfläche emporgesogen. Der Inhalt des Ganzen erschöpft sich in harmloser Niedlichkeit.

Man könnte versucht sein, zur Erklärung lediglich die Unentwickeltheit der kindlichen Bildvorstellung heranzuziehen, doch gehört alles Wesentlichere, was hier berührt wurde, nicht dem Kinde an, sondern der festen Bildformel der Zeit. Es ist, wenn man die in jener Zeichnung repräsentierte Stufe der allgemeinen Entwicklung kurz bezeichnen will, das Zeitalter der Madonna Memlings, mit dem Charakter hieratischer Zierlichkeit. Feierliche Szenen mit feierlich zurechtgerücktem Festapparat, aber statt der weihevollen Größe eine etwas spröde Steifigkeit, dazu viel von gezierter Naivetät, und so denn das züchtige Niederschlagen des jungfräulichen Auges kontrastiert mit dem nicht ganz freien Blitzen des Kinderblicks. Man spürt die etwas dünne und dürre Andacht, die sich nicht ohne Selbstgefälligkeit darbietet.

Auch der besondere Vertreter dieser Epoche, an den Dürer sich anschließt, ist mit großer Wahrscheinlichkeit namhaft zu machen. Man hat schon mehrfach auf die Beziehungen der Zeichnung zu den Stichen des Meisters E. S. von 1466 hingewiesen, wie mir scheint, mit gutem Recht; es findet sich auf diesen Stichen sowohl das ganze Bildschema als auch die einzelnen Bildelemente: namentlich das nackte stehende Kind mit der tänzelnden Schreitbewegung ist eine ganz feste Formel des Meisters E. S. Eine direkte Vorlage jedoch ist unter seinen Stichen nicht nachweisbar und auch kaum anzunehmen. Die Zeichnung des Knaben ist eine im Einzelnen freie Kompilation von Eindrücken, die ihm besonders aus den Stichen und vielleicht auch aus Zeichnungen des E. S. erwachsen sind.[1])

[1]) So auch Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 18): „frei aus dem Kopfe gestaltet, wenn auch unter dem Eindruck eines fremden Kupferstichs etwa, keinesfalls unmittelbar nach einem Vorbild.“ Für die Verbindung der Zeichnung mit dem Namen des E. S. dürfte auch darin ein Beweis gefunden werden, daß Wurzbach (Repert. II, 1879, S. 410ff.) einmal „bis zur Evidenz“ die Autorschaft des Meisters E. S. selbst für die Zeichnung bewiesen zu haben glaubte. Schongauer hat etwas Ähnliches nur einmal, bei dem Bischofsstab (B. 106); alle Beziehungen hierzu sind ausgeschlossen, wie ich auch nichts von Beziehungen zu der kölnischen Schule zu erkennen vermag.

Ganz auszuscheiden ist von der Beziehung zu jenem Meister der oberrheinischen Schule die spezielle Formbehandlung des Dürerschen Blattes. Vielmehr erkennt man gerade bei dem Vergleich mit dem Meister E. S. die von Anfang an völlig andere Formgewöhnung des Dürerschen Auges. Immer wieder tönt in den Stichen des E. S. die Bildfläche aus den Formen, besonders des Gewandes, hervor; der Stoff scheint bei allem Faltenspiel doch stets zur Ausglättung und zur Ausbreitung in der Fläche hinzustreben. Das System von Schraffen und Strichelchen gibt mehr eine Abtönung als eine plastische Belebung der Bilderscheinung, lang und schwingend ziehen die Linien. Bei Dürer gerade das Gegenteil zu diesem ruhigen Betonen der Fläche. Alles ist in Bewegung gebracht, gekrümmt, eingebeult, durchsetzt von einem System von Röhrenfalten. Auch in dem Schraffennetz — die Strichelchen fehlen fast ganz — dominiert, kurzatmig noch und ohne rechte Kraft, die formmodellierende Linie. Steif und mit scharfen Ecken brechen die harten Züge. Von einem persönlichen Stil kann natürlich nicht gesprochen werden, es ist die künstlerische Umgebung des Knaben, der von ihr die Art des Formsehens und der Formwiedergabe ganz unwillkürlich herübernehmen mußte. Das Blatt spricht nicht von rheinschwäbischer, sondern von nürnbergischer Kunst, von der Erziehung des Auges durch die Formauffassung, die in den Holzschnitten der Wohlgemutschen Bilderwerkstatt zu Worte kommt.

Es ist ein Kind, das sich der heimatlichen Sprache als des selbstverständlichen Ausdrucksmittels bedient. Es weiß noch nichts von der Schwierigkeit, die Formen der Natur sich zu eigen zu machen. Unbekümmert und mit echt kindlicher Festigkeit zieht die Hand das Netz der starr und regelmäßig sich kreuzenden und brechenden Linien. Wie mit dem Lineal zurechtgerückt, baut sich aus den Faltenzügen ein Sechseck, dessen Linien und Winkel immer wieder, fast in einer Art Formgeometrie, sich dem Zuge der Hand aufzuzwängen scheinen.[1])

Alles in allem wird man die Zeichnung von 1485 noch als vor der eigentlichen Entwicklung Dürers liegend bezeichnen müssen. Ihr Wert liegt einmal in dem Hinweis auf die an sich ja selbstverständ-

[1]) Es ist z. T. die kindliche Umdeutung von Formen, wie sie z. B. bei der kleinen Madonna von Einsiedeln (B. 36) erscheinen.

liche Tatsache, daß der Knabe aufwuchs in nürnbergischer Luft und mit den Augen heimischer Kunst sehen lernte, noch bevor er überhaupt seine künstlerische Lehrzeit angetreten hatte. Und ferner, was ebenso notwendig anzunehmen war: daß er das Thema des Marienbildes als fertige Bildvorstellung ergreift, und daß Absicht und Fähigkeit nur dahin gehen, ein nettes, sauberes Probestückchen der früh erworbenen Handfertigkeit zu liefern. Ein Stück der Produktion von Madonnenbildchen, wie sie dem absterbenden Jahrhundert natürlich war. Das Bild des Heiligen ein Spiel der Kinderhand.

2. Die Zeit der Wanderjahre und der Apokalypse.

Innerhalb der noch so unklaren und vielfach umstrittenen Entwicklung Dürers während seiner Wanderjahre fällt gerade auf die Ausgestaltung des Madonnen-Themas relativ helles Licht. Das Entscheidende ist danach, daß von einer Entwicklung des Themas im Sinne selbständiger Weiterbildung nicht die Rede sein kann. Es ist der Sprung vom Meister E. S. zu Schongauer hin, ein Wechsel der Vorbilder.

Das eigentümlichste Leben dieser Wanderzeit von 1490—1494 dürfte in dem Frauenakt von 1493 (L. 345) und in dem nur wenig früher entstandenen Erlanger Selbstbildnis (L. 429) zu erkennen sein. Nach den Schuljahren mit ihrer Überlieferung einer festen Arbeitsmanier nun die Zeit neuer Eindrücke, eignen Sehens und eignen Suchens. Unter Preisgabe der selbstgewissen, schülerhaften Sicherheit, die noch in der Bremer Zeichnung von 1489 (L. 100) sich äußert, tastet die Hand in unsicherem, ringendem Bemühen nach dem Reichtum der Formen, der dem Auge des jungen Künstlers sich zu erschließen beginnt; ohne daß doch die gegenüber der Natur ungeschulte Kunst ihn nachzubilden vermöchte. Die ahnungslose Festigkeit des Linienzuges ist aufgegeben, immer von neuem setzt die Feder an, um statt der früheren Abbreviatur nun vollere Wirklichkeit zu bilden. So kommt es, daß die Zeichnungen ebensoviel an Bestimmtheit der Linie verlieren, wie sie reicher werden an Gehalt inneren Lebens. Die

Oberfläche der Dinge scheint erweicht; wie das aufgelockerte Erdreich, aus dem neues Leben emporblühen soll. Man vergleiche daraufhin die Zeichnung einer Hand, eines Gewandstücks.

Es ist klar, daß das Marienbild sich zwar diesem allgemeinen Stilwandel fügen mußte, daß ihm aber ein innerer Anteil an den wirklichen Schaffensproblemen dieser Jahre nicht zukommen konnte. In Einzelheiten, wie etwa bei einer Hand[1]), mochte auch hier Beobachtung und Nachbildung des Lebens versucht werden, in allem Linienwesen und besonders deutlich im Gewand mußte auch hier die weichere Unbestimmtheit der Formen auftreten. Das Ganze des Bildes aber hatte mit diesem Streben nach eigener Bewältigung der Form nichts zu tun, Thema und Bildganzes waren nach wie vor fest gegeben, mehr Anlaß als Gegenstand des Schaffens. Ein loses Gewirr von Linien und Formen ist nunmehr statt des geometrischen Netzes für die Gewandbehandlung charakteristisch, die Hände auch der Madonna bekommen fast etwas greisenhaft Zittriges, und offenbar ist das verwitterte Gesicht des alten Joseph dem Zeichner interessanter und leichter zu fassen als die Schönheit der jungfräulichen Mutter.

Diese Hinzufügung Josephs wird nun bis zur Zeit der Apokalypse beibehalten. An Stelle der hieratischen Szene des Meisters E. S. erscheint das Familienbild: die Mutter mit dem Kinde auf der Rasenbank sitzend, an deren Seite die greisenhafte Erscheinung des Familienvaters auftaucht. Schon durch die urkundlich gesicherten Beziehungen Dürers zur Schongauerschen Werkstatt wird man darauf geführt, diese Auffassung des Bildes von Schongauer herzuleiten, worauf denn auch die Verwandtschaft einzelner Typen hindeutet.[2]) Genauere Analogieen finden sich hier noch weniger als früher bei dem Meister E. S. und sind hier auch noch weniger wahrscheinlich als dort. Nicht einmal die Hinzufügung des Joseph zu der Madonna auf der Rasenbank ist bei Schongauer nachweisbar, ist aber freilich als Erweiterung jenes Schongauerschen Typus, wie er in dem Kolmarer Gemälde und in den Stichen (B. 30) sich findet, leicht erklärlich, anschließend an den familiären Ton der Szene. Als

[1]) Vgl. z. B. die Hand des Joseph bei der Berliner Zeichnung (Berlin III G.).

[2]) Der Joseph von L. 430, das Christkind von L. 300 u. a.

charakteristisch auch hier das Dünne und Spitze dieses Tones, dem die Fülle der Resonanz häuslicher Stimmung fehlt; emporzitternd in der Leere der Landschaft, das Menschliche noch immer auf dem leeren Hintergrund der kirchlichen Vorstellung.

In jeder Hinsicht der Ausgangspunkt dieser Reihe Dürerscher Mariendarstellungen, die ununterbrochen bis zur Madonna mit der Heuschrecke und der mit den Hasen fortgehen, ist die Federzeichnung der Erlanger Universitätsbibliothek (L. 430). Sie stammt noch aus der ersten Hälfte der Wanderzeit, etwa aus dem Jahre 1492[1]). Nichts hebt in der äußeren Ausstattung diese Familienszene über den Kreis des Irdischen empor; kein Thron, sondern eine schlichte Rasenbank, kein Engel, keine Krone. Eine Mutter, die ihr Kind auf den Armen hält; das Kind scheint sich schüchtern an den Hals der Mutter schmiegen zu wollen; zur Seite beugt sich der alte Joseph mit lebhafter Bewegung vor, den Blick auf das Kind gerichtet. Mutter und Kind geben das Motiv der Madonna mit der Heuschrecke, die Gestalt des Joseph dagegen weist auf den Holzschnitt mit den drei Hasen hin.[2]) Mutter und Kind — aber kaum wagen die Hände Marias das Kind zu berühren, und wie wenig ist wirklich von einem Anschmiegen des Kindes, von einem Herabneigen der Mutter, von einer inneren Anteilnahme zu spüren. Eine unsichtbare Schranke scheint noch die Körper zu trennen, wie sie auch das Zusammenströmen des Seelischen zu unterbrechen scheint. Es ist das innere Stocken der Kunst, die auswendig gelernte Vorstellungen mit persönlichem Leben durchdringen will und doch nur dies oder jenes Wort herausheben, neu akzentuieren kann, im Ablauf des Ganzen aber nicht über die einmal gelernte Formel hinauskommt.

Besonders charakteristisch aber ist die in Haltung und Ausdruck so merkwürdig verzwickte Figur des greisen Joseph. Es ist unmöglich, ohne willkürliches Hineinlesen zu erklären, was nun eigentlich in dieser Bewegung, in dem Greifen der linken Hand, in der Wendung des Kopfes sich aussprechen soll. Die ruhige Szene von Mutter und Kind ist ohne jede Beziehung zu dieser momentanen

[1]) Vgl. Anhang I.

[2]) In beiden Fällen aber natürlich nur Vorbereitung des künstlerischen Motivs, keine direkten Beziehungen. — Für die Maria mit dem Kinde jedenfalls noch heranzuziehen zwei Studien der Sammlung Mayer (Dürer-Society III, 1900, Tfl. 3—4). Vgl. Anhang II.

Erregung. Es scheint gezwungen, annehmen zu wollen, daß hier geheimnisvolle, im Bilde nicht angedeutete Zusammenhänge mitspielen, wie die Sorge des alten Vaters um das dem Kreuzestode

Abb. 1. Die heilige Familie, c. 1492 (Erlangen, L. 430).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.[1])

geweihte Kind; von dem Ausdruck der Angst ist nichts zu erkennen. Vielmehr liegt auch hier die einfachste und wohl am meisten zu-

[1]) Mit Ausnahme von Abb. 2 sind sämtliche Reproduktionen von Zeichnungen mit Benutzung des großen Lippmannschen Dürer-Werkes hergestellt: Zeichnungen von Albrecht Dürer in Nachbildungen, Bd. I -IV hrsggbn. von Lippmann, Bd. V (Albertina) hrsggbn. von Schönbrunner u. Meder, Berlin, Grotesche Verlagsbuchhandlung. Derselben Verlagsbuchhandlung danke ich die Erlaubnis zur Herstellung von Abb. 2 nach dem ebenfalls von Lippmann herausgegebenen prächtigen Lieferungswerk der „Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet in Berlin".

treffende Erklärung in der Dünne der das Bild zusammenhaltenden Stimmung, die es nicht vermag, die einzelnen Figuren voll in sich aufzunehmen. So wird, indem jener verkümmerte Greis seine Zugehörigkeit zu der Familie bekunden soll, zugleich der Reiz des Momentanen und der verzwickten Bewegung gesucht, analog mit der preziösen und zugleich grundlosen Zierlichkeit der Bewegung in diesem Stil, ein Übertreiben des Charakteristischen, da der Charakter selbst in seinem Zusammenhang noch nicht erfaßt ist. Die Erklärung und Verbindung der Bildelemente innerhalb der Bildwelt selbst fehlt. Zugleich verschiebt sich damit der stärkere Ausdrucksakzent von der Hauptgruppe auf eine Nebenfigur, was unmöglich als Absicht des Künstlers, sondern ebenfalls nur als Unempfindlichkeit oder Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung der Bildfaktoren in ihrem Verhältnis zum Bildthema erklärt werden kann.

Dies Mißverhältnis von psychischer Akzentuierung und inhaltlicher Bedeutung scheint vermieden, wenn der nervöse Alte in dem seiner Rolle angemesseneren Zustand des Schlummers zur Seite geschoben ist. So versucht es Dürer in einer nicht viel späteren, wohl im Jahre 1493 entstandenen Zeichnung des Berliner Kupferstichkabinets.[1]) Man wird trotzdem sagen müssen, daß auch hier noch ein unverhältnismäßig großer Teil des Interesses von Künstler und Beschauer sich auf das Nebenmotiv des Schlummernden konzentriert. Und daß diese Auffassung nur eben als eine andere, nicht als die bessere gilt, geht daraus hervor, daß nach dem ebenfalls schlafenden Joseph der heiligen Familie mit der Heuschrecke wiederum in dem Holzschnitt mit den Hasen das Motiv der Erlanger Zeichnung aufgenommen ist. Was oben von der unklaren Motivierung der auffallenden momentanen Bewegung des Greises gesagt wurde, wäre hier für die Darstellung des Kindes zu wiederholen. Es kümmert sich nicht um die Nelke, die die Mutter mit spitzen Fingern vor sich hinhält.[2])

[1]) Aus dem Besitz von Rodrigues, publiziert in der Gaz. des beaux-arts 1899, S. 220 ff., und in dem Lippmannschen Werk der „Zeichnungen aus dem Berliner Kupferstichkabinet“ (Berlin III G). Vgl. im übrigen Anhang I.

[2]) Daß das Kind sich nach dem schlafenden Vater umwendet und auf ihn hindeutet (Lorenz S. 14), ist im Bilde nicht gegeben — was sollte das auch? —, Blick und Gebärde gehen ins Leere. Die auffallende Abzehrung des Kinderkörpers durch dasselbe Formgefühl bedingt, das auch bei Hand, Gesicht und Hals Marias fast ebenso den Eindruck des welken Alters hervorruft, wie bei dem Joseph.

Wichtiger als die Gestaltung des Madonnen-Themas im einzelnen ist hier, daß zu der Figurengruppe eine sehr inhaltsreiche Landschaft

Abb. 2. Die heilige Familie, c. 1493 (Berlin).

Aus: Zeichnungen alter Meister im Kupferstichkabinet in Berlin, hrsggbn. von Lippmann. Lieferung III, Tfl. G.

hinzutritt, die das Hochformat des Blattes bis obenhin füllt. Auf diese wertvollste Probe Dürerscher Landschaftsauffassung vor der

ersten italienischen Reise ist jedoch nicht weiter einzugehen, ich weise nur darauf hin, wie sehr diese Landschaft für sich, lediglich als Füllung der oberen Bildhälfte empfunden ist. Wie wenig sie zu der Madonna hinzugehört, erkennt man aus dem Vergleich nicht nur mit späteren Werken Dürers, sondern auch mit dem Stich Schongauers (B. 30). Sehen wir aber von der Zeichnung von 1485 ab, so haben wir hier die erste vollständig als Bild durchgeführte Marien-Darstellung Dürers vor uns.

Die Reihe, die von dieser Zeichnung nun direkt hinüberführt zu dem ersten Stich und auf einer Nebenlinie der Entwicklung auch zu dem ersten Holzschnitt der Madonna,[1]) wird jedoch unterbrochen durch eine thematisch abweichende Darstellung. Es ist eine Zeichnung des Louvre mit einer thronenden, von musizierenden Engeln umgebenen Madonna (L. 300), wohl ebenfalls 1493 entstanden, jedenfalls noch aus der Zeit der Wanderschaft und der Schongauerschen Einflüsse.[2]) Die Darstellung ist thematisch verwandt mit der Zeichnung von 1485, die Stille des Familienbildes wieder verdrängt durch feierliche Repräsentation.

Der Fortschritt über die Zeichnung von 1485 hinaus, deren kindliche Dürftigkeit man nun um so stärker empfindet, ist augenscheinlich. Ein großer Baldachinbau, in dem und vor dem sich eine Fülle von Leben zusammendrängt, und mitten in der Engelschar die Madonna, ohne Abzeichen ihrer Würde, wofür jedoch das nackt stehende Kind sich durch die Segensgebärde in seinem göttlichen Ursprung legitimiert. Dabei aber diese allerliebste Harmlosigkeit, die uns mehr ein nettes Spiel mit der Vorstellung des Gottessohnes als diese selbst zeigt. Die Auffassung des Themas ist trotz aller Weiterentwicklung der Form noch dieselbe wie in jener Kinderzeichnung. Und so auch in der Stellung der Madonna innerhalb des Bildganzen. Dieselbe Kopfhöhe für die Engel und für die Madonna — auch hier ist noch das Verschiedenwertige einander gleich geordnet. Die beiden Möglichkeiten der Differenzierung verdrängen dann später diese äußere Uniformität des innerlich Verschiedenen: die eine, bei der Maria tiefer herabrückt und umschlossen wird von der schützenden Engel-

[1]) Hier ist wahrscheinlich eine bisher nicht beachtete Zeichnung, ehemals in der Malcolmschen Sammlung, einzuschalten. Vgl. Anhang II.

[2]) Vgl. Anhang I.

schar, in der Zeit des Marienlebens, die andere, bei der die Madonna in festlicher Pracht die Scharen der dienenden Engel überragt, in der Zeit von 1518. Unter den Engeln wirkt am unmittelbarsten die lebhafte Bewegung des rechten, der den Vorhang zur Seite schiebt und dabei den Kopf zurückwirft zum Kinde hin — es ist die prächtigere und hier auch besser angebrachte Redaktion der Bewegungsaufgabe, die sonst dem alten Joseph zufiel.

Thematisch aber bleibt diese Zeichnung zunächst ohne Nachfolge, nur das nackte stehende Kind erscheint wieder bei der heiligen Familie mit den Hasen.

Den Wanderjahren folgt die Zeit der großen Entscheidungen in der Kunst des jungen Dürer: die Zeit der Einwirkung Italiens, jedenfalls doch wohl zusammenhängend mit einer ersten italienischen Reise, und die Zeit der Apokalypse. Es ist bezeichnend, daß die Madonnendarstellungen zwar den Wandel der Formauffassung natürlich mitmachen, daß aber in der Auffassung des Themas selbst eine Trennung zwischen den Werken der Wanderzeit und der darauf folgenden Jahre nicht möglich ist. Im ganzen wie im einzelnen knüpfen die Madonna mit der Heuschrecke und die mit den Hasen durchaus an die bisher besprochenen Zeichnungen an.

Die Arbeit der ersten „italienischen“ Jahre Dürers, 1494 und 1495, stellt sich dar als eine Fortsetzung der Arbeit der Wanderjahre, aber mit neuen Zielen und neuen Mitteln. Das Ziel: der nackte bewegte Körper; das Mittel: der fertige italienische Akt — ein erstes entschiedenes Hinübergleiten in die Bahnen reiner Körperdarstellung und damit zugleich in das Gebiet der Superiorität Italiens. Man sieht diesen Nachzeichnungen Dürers das außerordentlich Mühsame und von wirklichem Verständnis noch weit Entfernte ihrer Entstehung an; unmöglich konnte alles Fehlen der Tradition mit einem Schlage überwunden werden. Nicht italienische Formauffassung, sondern eine Reihe von Vorbildern, die er benutzen und nachahmen konnte, war das Ergebnis dieser Jahre. Von ungeheurer Wichtigkeit aber trotzdem, und zwar für die ganze deutsche Kunst, diese erste intensive Beschäftigung eines deutschen Künstlers mit der italienischen Auffassung des nackten

Körpers, denn in der Bewältigung des rein Körperlichen, rein Formalen lag das dringendste Problem, wenn die einheitliche Durchdringung zunächst der menschlichen Figur mit innerem Leben überhaupt versucht werden sollte.

Ziemlich unmittelbar schließt dann an diese italienisch-formalen Studien die Arbeit an der Apokalypse an: diejenige Arbeit Dürers, die am tiefsten von innerer Erregung durchschüttert ist, die mit ihrem Hervorgehen aus dem unruhigsten Ringen der deutschen Seele weitab von allen Problemen der bloßen Körperdarstellung zu weisen scheint. Es ist die eigentümlichste Größe in dem Aufbau des Dürerschen Lebenswerkes: kein Verlieren in der fremden Schönheit der Form, der doch die intensivste Arbeit des Künstlers gilt, sondern immer wieder ein Hinabsteigen zu den geheimsten Kräften der Seele, aus denen die hinreißende Wucht der Linie hervorwächst — stets doch das Festwurzeln in dem Boden nationalen Empfindens. Und doch ist der Gegensatz nicht so ausschließend, wie man meinen könnte; überall in den mächtigen Gestalten und kühnen Bewegungen der Apokalypse-Bilder scheint immer wieder einmal eben erst gewonnenes italienisches Gut hervor, und wie wäre ohne das, ohne jene erste eindringliche Beschäftigung mit dem Körper an sich das gewaltige Strömen der Empfindung in den Menschen und Engeln der Apokalypse möglich?

Diese Zeiten schwerster formaler Aufgaben und schwersten seelischen Ringens haben keinen Raum für das Idyll von Mutter und Kind. Das Thema der Madonna läuft weiter, wie manche andere selbstverständliche Aufgabe auch.

Wenn man bei der heiligen Familie mit der Heuschrecke (B. 44) eine besondere Problemstellung annehmen will, so kann es nur die der technischen Übertragung der Zeichnung auf die Kupferplatte gewesen sein; es ist, wenn nicht der erste, so doch sicher der erste große Kupferstich Dürers. Also ein technisches Problem, das natürlich die Gestaltung des Themas nicht beeinflussen konnte. Es ist im wesentlichen die Lösung, die bereits in der Berliner Zeichnung von c. 1493 gegeben war, nur daß für die Gruppe der Madonna selbst das Motiv der noch früheren Erlanger Zeichnung (L. 430) wieder aufgenommen wurde. Die Entstehung des Stichs fällt jedenfalls in das Jahr 1495 oder spätestens 1496,[1]) sie steht also unter dem unmittel-

[1]) Vgl. Anhang III.

baren Eindruck jener ersten Invasion italienischer Kunst in Deutschland, als deutlicher Beweis, wie wenig noch von dem fremden Empfinden sich der Kunst Dürers mitgeteilt hatte.

Der erste Eindruck bei einem Vergleich der Madonna mit der Heuschrecke mit der Berliner Zeichnung von 1493 ist der einer Zusammenstreichung der vielen eigenwilligen Motive, einer stärkeren Einheitlichkeit im linearen Zusammenschluß der Bildteile. In der Gesamtrichtung des formalen Schaffens aber ist nichts geändert. Einzelne Teile der Landschaft, wie die abgetreppte Mauer mit dem Holztor, das Schloß im Buschwerk kehren bei dem Stich (im Gegensinn) wieder, doch sind aus Dingen, die neben vielen andern auch da sind, jetzt Hauptmotive geworden, denen alles übrige geopfert ist. Es ist wesentlich der Typus der Apokalypse-Landschaft mit seitlichen Koulissen von Hügeln, Bäumen, Baulichkeiten, von denen die Linie nach der Mitte hin zu einem tiefer liegenden Wasserspiegel herabsinkt. Indem die Gruppe der Madonna den Horizont der mittleren Senkung um ein weniges überschneidet, ist eine annähernd symmetrische Füllung der Bildfläche gewonnen, die lineare Beziehung der Landschaftsformen zur Figurengruppe hergestellt. Die Leere des übrig bleibenden Luftstreifens füllt die Halbfigur Gottvaters mit der Taube. Daß aber die ganze Landschaft immer noch zunächst als Flächenfüllung empfunden wird, zeigen nicht nur die Einzelformen, sondern auch die fehlende Verbindung mit der Figurenzone, hinter der der Raum ins Leere abstürzt und erst nach unbestimmtem Schwanken sich zu den festeren Formen des Mittelgrundes verdichtet.

Ebenso ist für die Figuren das Entscheidende die Vereinfachung des Umrisses. Wie fortgeschnitten ist alles, was den glatten Dreiecksumriß der Madonnengruppe stören könnte, und rücksichtslos ist, mit Benutzung eines italienischen Verkürzungsschemas, der schlummernde Joseph in den Umriß der Rasenbank hineingequetscht. Innerhalb der Umrisse scheint weniger geändert. Die Formen des Kindes sind kräftiger, untersetzter, und völlig anders ist der Kopf der Madonna mit dem „fremdartig zarten Oval und der feinen Bewegung", worin man italienische Einflüsse kaum wird verkennen wollen.[1]) Auch sonst

[1]) So Friedländer (Repert. XIX, 1896, S. 386), dessen Hinweis auf eine der Tarrocchi-Figuren allerdings nicht überzeugend ist.

möchte man eine etwas größere Reife der Formbehandlung erkennen; etwas mehr von der Bewegung des Körpers scheint aus dem Flächenbild hervorzutreten, beide Kniee werden aus dem Faltengewirr herausgelöst. Aber auch hiermit geht Dürer prinzipiell über die alte Art nicht hinaus, das Planlose und Zerstückte der Körperlichkeit bleibt, und nach wie vor haben die Gestalten etwas Unfestes, mehr vom Linien- als vom Formenbild. Das Empfinden für die Linie aber ist noch kaum verschieden von dem der Wanderjahre: mannigfach verkrümmte und verzerrte Biegungen der Faltenwülste, der Stoff behandelt wie eine zähe, energielose Masse.

Keinerlei Änderung, die das Thema selbst berührte, neuen seelischen und Formgehalt aus einer neuen Kombination der Bildelemente zu gewinnen suchte; nur Änderungen des Bildes, nicht des Madonnenbildes. Vor allem gar kein Versuch, den inneren Zusammenhang von Mutter und Kind enger zu gestalten. Es ist, als ob die Bewegung der Mutter an dem Kinde vorbeigleitet, als ob auch hier noch die Schranke zwischen Mutter und Kind besteht, dessen Körperchen, hochgehalten von den Armen Marias, sich als räumliche Masse von der Berührung der Mutter fern hält.[1]) Mit dieser Isolierung des Kindes in einer Raumschicht, die vor derjenigen der Madonna liegt, sich nicht mit ihr verschmilzt, geht auch der seelische Ausdruck zusammen; man wird nichts besonders Mütterliches in dem Antlitz Marias finden.

Und nun der prachtvolle Schluss dieser ersten Reihe Dürerscher Marienbilder in dem Holzschnitt der heiligen Familie mit den drei Hasen (B. 102). Er entstammt der Zeit und dem Stilgefühl der Apokalypse.[2]) Unmittelbar packt den Beschauer die noch schwere

[1]) Auch die einige Jahre spätere sogen. Genoveva der „Buße des Chrysostomus" (B. 63) zeigt trotz der größeren Intimität des Motivs noch dieselbe abgerückte Haltung des Kindes, nur wenig mehr, wie das hier schlechterdings notwendig war, zu der Mutter hingewandt. Es genügt, auf den Stich von 1503 als Gegenbild zu verweisen.

[2]) Ein genaueres Datum kaum zu geben, die gewöhnlich angenommene Jahreszahl 1497 ganz willkürlich gewählt. Ich halte das Jahr 1498 sogar für wahrscheinlicher, nicht nur wegen der vorzüglichen Schnittausführung, sondern weil die Größe des Joseph und das Motiv der krönenden Engel (vgl. B. 71) die Formenwelt der Apokalypse bereits als Voraussetzung zu fordern scheint: ein friedliches Verhallen des Gewittersturms. Die große Sauerampferpflanze und der kleine Bodenabsturz, auf den hier das eine Häschen zuläuft, wie bei dem „Spaziergang" (B. 94), der doch wohl auch eher 1498 als 1497 zu datieren ist.

und ungelenke, aber so großartige und eindrucksvolle Wucht der Bilder der Apokalypse — bei einem Bilde der Madonna. Es ist hier vielleicht besonders deutlich, wie der an dem Hauptthema einer Zeit entwickelte Stil auch über abliegende Gebiete des künstlerischen Schaffens hinübergreift. Die tiefe, wie mühsam verhaltene Erregung des Joseph erinnert kaum an den Gedankenkreis, dem das Bild angehört. Dazu spricht nun diese Größe des Figürlichen in dem gewaltigen Linienstil, dessen innere Energie recht eigentlich Ausdruck und Erzeugnis dieser aus innerster Erregung schaffenden Zeit ist; die Madonna mit der Heuschrecke hat ihn noch nicht.[1]) Überall bricht aus dem Idyll ein starkes und echtes Pathos hervor als Zeuge, daß diese Hand andere Dinge als eine harmlose Familienszene zu schildern gewohnt war. Gerade aber in dem unausgeglichenen Reichtum des psychischen Gehalts, von der Possierlichkeit des Hasenspiels bis zu dem unerklärlichen Ernst des Alten und der bewegten Pracht der krönenden Engel, möchte der ungemeine Reiz dieser Darstellung begründet sein.

Fast ungern entschließt man sich dazu, in ihr dann doch entwicklungsgeschichtlich nichts anderes anzuerkennen, als das letzte Beispiel der Reihe, die mit der Erlanger Zeichnung beginnt. Und doch ist es nicht anders. Das Bildganze in seiner Zusammenfügung mit der Landschaft ist ein Abkömmling der Berliner Zeichnung von c. 1493 und schließt nach anderer Richtung hin vielleicht an eine ebenfalls der Wanderschaft zugehörige Zeichnung an, deren Originalität wenigstens sehr wahrscheinlich ist.[2]) Es kann nun im einzelnen verfolgt werden, wie die Formen gewachsen sind, wie die Mauer herangerückt ist, wie die Bäume sich empordrängen. Auch hier aber dehnt sich, nur in der Bildfläche mehr verdeckt, die von dem Raumempfinden nicht überwundene Leere hinter der Figurenzone.

Ähnliches ergibt der Vergleich der Madonnengruppe etwa mit der Louvre-Zeichnung (L. 300). Die Formen sind größer und kräftiger,

---

[1]) Wie die Wucht der Linie überhaupt nicht mit den italienischen Formstudien, sondern mit dem großen Thema pathetischer Seelendarstellung einsetzt. Auch psychologisch kann die Energie der Linie nicht aus der Beschäftigung mit rein formalen Problemen, sondern nur aus seelischem Ausdrucksbedürfnis erklärt werden. Der Holzschnitt ist die diesem Stilempfinden gemäße Technik, aber auch nicht mehr.

[2]) Vgl. Anhang II.

besonders bei dem prächtig derben Kind mit seinem originell lebendigen Stehmotiv; der Zusammenhang der Gruppe aber bleibt zerteilt durch jenes Loslösen des Kindes von der Mutter. Das Körperliche der Madonna ist so verunglückt wie kaum bisher, und das lustige Auskrausen der an den Seiten wieder fest geschlossenen Silhouette nach unten hin ergibt nur neue räumliche Unmöglichkeiten. Und so ist endlich doch auch der Joseph nur der vom Unruhig-Zackigen ins Großartige gesteigerte Greis der Erlanger Zeichnung. Der verstärkte und doch gleich rätselhafte psychische Akzent, verbunden mit der körperlichen Größe des Stehenden, lenkt das Auge noch mehr als früher auf diese Nebenfigur, die sogar die Blicke der krönenden Engel von ihrer Tätigkeit abzieht. Die Madonna träumt in gedankenloser Anmut, der Knabe blättert spielend in einem Buch, dazu die in den Lüften einherbrausenden Engel, mit ihrem krönenden Zusammenschließen der auseinanderweichenden Gruppe. Alles das Töne, die wohl nebeneinander, aber doch wie für sich erklingen; es macht denn auch nichts aus, daß sich zwischen die Krone und Maria ein trennender Gewandstreifen dazwischendrängt. Mit dieser inneren Zusammenhangslosigkeit verbindet sich die Armut der räumlichen Orientierung, die den Joseph ebenso wie die Mutter und das Kind nach derselben Seite sich wenden läßt. Der glückliche Beschauer wird alle solche Erwägungen leicht vergessen über der Freude an der reichen Kraft, die aus dem unmittelbaren Leben der Linien dieses Blattes auf ihn einströmt.

In der Ausgestaltung des Madonnen-Themas das letzte Bild dieser ersten Epoche, in der stilistischen Behandlung der einzelnen Bildformen eine Abzweigung der Apokalypse — so etwa ist die Madonna mit den Hasen dem Werke Dürers einzuordnen. Als eine weitere Nebenfrucht der Apokalypse erscheint die erste Darstellung der stehenden Maria mit dem Kinde. Es mag hier genügen, diesen Stich der „Madonna auf der Mondsichel“ (B. 30) kurz erwähnt zu haben als genaue Analogie zu derjenigen Stufe der Entwicklung, die wir für das Bild der sitzenden Maria erreicht sahen. Die Anregung zur Behandlung dieses Themas mochte sich leicht ergeben aus der Darstellung des apokalyptischen Weibes (B. 71), zu der die Maria auf der Mondsichel, umgeben ebenfalls von der Strahlen- oder eigentlich Stachelglorie, inhaltlich und formal in engen Beziehungen steht.

Stilistisch gehört das Blatt durchaus in diese Zeit, etwa in das Jahr 1497.[1]) Der Typus der Madonna aber gehört weder der Apokalypse noch überhaupt Dürer an, sondern geht auf Schongauer zurück,[2]) gleichviel, wie man sich das Verhältnis denken will: ob man den direkten Anschluß an einen Schongauerschen Stich für erweisbar hält, oder aber ein Zurückgreifen etwa auf Vorarbeiten aus der Wanderzeit, aus der Zeit der Schongauerschen Einflüsse, annehmen will. Jedenfalls wird durch den Stich aufs neue bestätigt, daß der Bildkreis der Madonna keinen inneren Anteil an Dürers Schaffen in der Zeit der Apokalypse hat, daß statt eigener Neuschöpfung noch immer überkommenes Gut für das Madonnenbild maßgebend ist.

Suchen wir noch einmal die Grundzüge des Bildes zu gewinnen, in denen das Madonnen-Thema sich dem jungen Dürer darstellt. Es sind Zeichnungen und andere Werke graphischer Kunst aus einem Zeitraum von etwa 6—7 Jahren, abschließend ungefähr mit dem Jahre 1498, mit der Zeit der Apokalypse als dem Höhepunkt der Kunst des noch nicht Dreißigjährigen. Merkwürdig gleichmäßig und leer, leer gerade auch an Werten, die aus dem Thema der Gruppe von Mutter und Kind gewonnen wären, lautet der Eindruck, der uns von diesen Marienbildern bleibt. Es ist die Leere der fest überlieferten, noch nicht mit eigner Kraft erfaßten und verarbeiteten Vorstellung. Noch immer die alten heiligen Vorstellungen, aber ihre Heiligkeit klingt nicht mehr wieder in dem Gefühlsleben und Schaffen des Künstlers; gelernt, nicht mehr erlebt — aber auch noch nicht erlebt in der menschlichen Form des Familienbildes, in der das Göttliche auftritt.

Das Leben des Bildes, das noch nicht zusammengehalten ist von einer zentralen, aus dem Bildinhalt hervorgehenden Stimmung, zersplittert sich an die drei Figuren der heiligen Familie. Es scheint

---

[1]) Gleichzeitig die Türkenfamilie (B. 85).

[2]) So zuerst Rob. Vischer (Studien S. 174) und H. A. Schmid (Repert. XV, S. 22). Im Gegensinn anschließend an Schongauer B. 27.

unmöglich, diese drei Figuren formal und seelisch so zusammenzustimmen, daß jeder ihr besonderes Leben und doch auch wieder ihre Bedeutung für das Leben des Ganzen zugebilligt ist; nur mit gewaltsamem Zurückdrängen oder mit ebenso gewaltsamem Hervorheben des einen Familienmitgliedes, des alten Joseph, kann das Bild gestaltet werden. So verzichtet Dürer denn später durchaus auf das dreifigurige Familienbild und gibt nur noch die reine Gestaltung des Hauptthemas der Mutter mit dem Kinde, wobei die Figur des Joseph entweder ganz fortbleibt oder aber sich einem Kreise dienender, verehrender oder inhaltlich ganz gleichgültiger Gestalten einfügen muß, die sich dem Hauptgegenstand des Bildes anschließen und unterordnen. Diese Änderung des Bildganzen erscheint als eine Folge der reineren und tieferen Erfassung des Bildthemas der Madonna selbst.

Wie aber konnte diese neue Auffassung der Madonna durchgeführt werden? Die Antwort ergibt sich von selbst aus dem, worin das Charakteristische der bisherigen Madonnen-Darstellungen Dürers zu liegen schien. Es war das Zerstückte und Zusammenhangslose in Form und Ausdruck, indem immer wieder ein neuer, für sich erklingender Ton angeschlagen wurde, indem nicht nur Maria und das Kind, sondern auch fast jede Hand und jede Falte ihr besonderes Leben erhielten, die Neigung des Kopfes nichts zu tun hatte mit dem Greifen der Hand. Gerade die letzte, reifste und schönste dieser Madonnen, auf dem Holzschnitt mit den drei Hasen, zeigte das am deutlichsten. Das pralle, formenkräftige Kind steht — doch nein, steht nicht auf den Knieen der Mutter, sondern ist angelehnt an lustig eigenwilliges Faltenspiel, und es ist augenscheinlich, daß an diesem Linienwesen der Körper Marias gar keinen Anteil haben kann. Die Hand, die das Kind hält, ist wiederum nicht die der Mutter, sondern etwas, was dort aus dem Ärmel herauswächst, und ebenso dann der Kopf mit seiner Neigung und der beziehungslosen Anmut des Ausdrucks. Immer wieder muß zu dem, was das Bild wirklich gibt, die Vorstellung helfend eingreifen für das, was es zusammen ergeben soll. Ein planloses Durcheinander von Bildeindrücken und bildlich nicht fixierten Vorstellungen, von Linie und Form. Es konnte nicht anders sein: zunächst mußten die Formen des Bildes an sich, in ihrem räumlich-körperlichen Zusammenhang

erfaßt werden, ehe sie mit einheitlich strömendem Leben sich erfüllten. Die Einheit des Bildeindrucks mußte gewonnen werden, indem an die Stelle verschiedenartiger Schaffensprinzipien die Durcharbeitung des Ganzen nach dem einen Prinzip der Abbildung durch und durch körperlicher, fest geschlossener Wirklichkeit gesetzt wurde. Also: Organisation des Bildganzen nach der Seite der räumlich-körperlichen Werte hin. Dann, wenn einmal für Mutter und Kind gleichmäßig die irdische Lebensmöglichkeit geschaffen war, mochte der Körper wieder zurücktreten, wo er für das innere Leben der Szene entbehrlich oder störend schien. Erst dann aber ist diese Abtönung der Körperlichkeit zugunsten seelischer Werte möglich, wenn das Auge die Form nicht mehr zu suchen braucht, wenn alles ganz selbstverständlich an seinem Platze steht. Bezeichnen wir die künstlerische Aufgabe ganz nüchtern, so war das Erste für die Neuschöpfung der Madonna: das Bild einer weiblichen Sitzfigur mit irgendwie bewegtem Kind — das Bild der Maria mit der Meerkatze.

II. Die Zeit des Marienlebens.

1. Die Maria mit der Meerkatze und die Maria mit den vielen Tieren.

In unmittelbarer Verbindung mit der Apokalypse, dieser Bibel der stürmischen Zeiten des ausgehenden Jahrhunderts, hatte Dürer das ernsteste, gedanken- und bilderreichste Thema der Kirche, die Passion, ergriffen. Etwa im Jahre 1500 scheint die Beschäftigung mit diesem Thema aufzuhören, und gleichzeitig findet auch die Verarbeitung der Eindrücke der ersten italienischen Reise ihr Ende. Teils in direkter Verwertung des italienischen Studienmaterials, teils mit eigenem, wie er wohl fühlen mochte, unvollkommenem Bemühen suchte er die Formen des bewegten nackten Körpers sich zu eigen zu machen: neben den in die Tiefen des Herzens hinabgreifenden großen Aufgaben als notwendige Ergänzung kühle, gegen den vorstellungs- und gefühlsmäßigen Inhalt des „Bildes" gleichgültige Formstudien. Das wichtigste Werk dieser Richtung, der Herkules-Stich mit seinem Konglomerat italienischer Formen, geht jedenfalls nicht über das Jahr 1500 hinaus. Bereits das nächste Jahr weist das erste Beispiel für die neue Art der „Erfindung" nackter Körper auf: es beginnt die lange Reihe der konstruierten Figuren Dürers.[1]) Unmittelbar anschließend an den Herkules-Stich, wahrscheinlich noch im Jahre 1500,[2]) entsteht als letzter oder wenigstens einer der letzten Ausläufer dieser italienisch-formalen

[1]) Es braucht kaum noch gesagt zu werden, daß für alles, was sich hier und im folgenden auf diesen Punkt bezieht, Ludwig Justis Forschungen die auch von mir dankbar benutzte Grundlage gewähren.

[2]) Die Gründe für die Datierung der Maria mit der Meerkatze und der mit den vielen Tieren s. Anhang IV.

Richtung der Stich der Maria mit der Meerkatze (B. 42). Und während es für die Entwicklung des Madonnen-Themas sich als unfruchtbar erwiesen hatte, daß es hineingezogen wurde in den Formenkreis der Apokalypse, hat diese Berührung mit der rein formalen Problemstellung der „italienischen" Kunst Dürers dem Marienbild die reichsten Früchte gebracht: die Madonna mit der Meerkatze ist die Grundlage geworden für das neue Madonnenbild, das sich erfüllt mit dem Geiste des Marienlebens.

Zum ersten Mal erscheint bei Dürer — abgesehen natürlich von der apokalyptischen Stehmadonna — Maria allein mit dem Kinde. Der Grund für diese Beschränkung der Figurenzahl aber liegt noch nicht in der Konzentration des Bildinteresses auf eine möglichst verinnerlichte Auffassung von Mutter und Kind. Vielmehr zeigt kaum ein anderes Marienbild Dürers so viel Kälte und Gleichgültigkeit des Gefühlsinhalts, keins ein so geflissentliches Hervorheben des plastisch-statuarischen Charakters der Figurengruppe, wie die Madonna mit der Meerkatze. Alles ist konzentriert auf die Darstellung einer in [illegible]rer Körperlichkeit möglichst durchgebildeten sitzenden Frau und — dies für Dürer vielleicht der Ausgangs- und eigentliche Kernpunkt des ganzen Bildes — auf die Darstellung eines nackten bewegten Kindes. Es sollte in Dürers Sinn gleichsam ein Stück italienischer Kunst werden.[1])

Die lebhafte Beschäftigung mit den italienischen Aktstudien, aus denen der Herkules-Stich zusammengebaut wurde, war unmittelbar vorausgegangen, wie auch das noch völlig unveränderte Formgefühl für das Kräuseln der Falten und für die Behandlung des Bodens zeigt. In frischer Erinnerung an die dort benutzten Typen und mit gleicher künstlerischer Tendenz bildete er die Madonna mit dem Kinde,[2]) und es ist wahrscheinlich, daß dabei nicht nur diese Typen, sondern auch noch besondere italienische Reminiszenzen nachwirkten. Zum mindesten für das Kind möchte man das annehmen: die komplizierte Körperdrehung mit dem übergreifenden Arm und in Verbindung damit die Differenzierung der Beinhaltung wird man ohne

[1]) Zu beachten auch der bei Dürer sehr seltene runde Heiligenschein.

[2]) Dabei fortgeschrittener in der Technik, mit größeren Schattentiefen (vgl. Lippmann, Kupferstich, S. 47), und feiner in der Durchbildung, vgl. z. B. die weichere Behandlung des Körpers und die feinere Detaillierung des Haares bei dem Kinde.

Annahme eines direkten italienischen Vorbildes kaum erklären können, wobei dann der Gedanke an Lorenzo di Credi am nächsten liegt. Dabei müßte die ungeschickte Wiederholung der gleichen Haltung für beide Arme des Kindes sicher auf Rechnung Dürers gesetzt werden, der hier aus irgend einem Grunde die Vorlage zu ändern für gut befand.[1]) Doch mag hier der größte Grad der Sicherheit nicht erreichbar sein, solange die vorauszusetzende Studie selbst fehlt — wichtiger ist die ganz unverkennbare und ausschließliche Richtung des Bildinteresses auf den Körper als Bewegungsmaschinerie. Wie bei dem Herkules-Stich, ist die Bewegung früher da als die Funktion, der sie dienen soll. Es ist kein spielendes Kind, sondern ein Kinderkörper, dessen Glieder in formal interessanter Weise zusammengeschoben sind, und dem dann ein paar Attribute in die Hände gegeben wurden — diejenigen Attribute, ein Vogel und ein Beutelchen, die Dürer auch in einem späteren ähnlichen Fall ebenso nachträglich hinzubrachte, und deren Verwendung dann für ihn geradezu ein selbstverständliches Requisit für das italienisch nackte Kind geworden zu sein scheint.[2])

Zu der Bewegungsstudie des Kindes fand sich die Figur Marias hinzu, wobei die Frage, ob und wie weit auch bei ihr direkte, wenn auch modifizierte italienische Vorbilder nachwirkten, unentschieden bleiben muß. Es möchte zur Erklärung genügen, daß Haltung und Formen des Kopfes von der mittleren Frau des Herkules-Stichs her noch einmal wiederholt und somit doch ebenfalls italienischen Ursprungs sind,[3]) und daß von ebendort her die plastische Durchbildung des Körpers, besonders der Brust, beeinflußt worden ist. Im übrigen hat dann dasselbe Streben, von dem die Zeichnung des

[1]) Ich möchte denken, daß ein segnendes Christuskind etwa des Lorenzo in der Art der Bilder im Dom von Pistoja und in Neapel (Klass. Bildersch. 724 u. 1471) von Dürer einmal nachgezeichnet worden war, und daß er nun die nicht passende segnende Bewegung der rechten Hand mit Nachahmung des im linken Arm gegebenen Motivs umbildete. Bereits Thausing (I², 224 f.), der ebenfalls auf Lorenzo hinweist, bemerkt mit Recht, daß die Hand mit dem Vogel „ungenau" gezeichnet sei.

[2]) Vgl. die Berliner Madonna mit dem Zeisig; ferner die Basler Zeichnung von 1509 und die Windsor-Zeichnung von 1515 (L. 390); wobei aber mit der Befreiung des Kindes aus dem Modellzwang sofort auch das Vögelchen frei wird. Diese Attribute selbst natürlich nichts Besonderes für Dürer (vgl. Schongauer B. 29), doch möchte hier auch an den Vogel in der Hand des Kindes auf dem Herkules-Stich zu erinnern sein.

[3]) Auch hier Verbesserungen, vor allem die überhohe Stirn beseitigt.

Kindes bestimmt war, sich auch den Formen der Maria mitgeteilt. Hochaufgerichtet sitzt sie auf der Rasenbank, mit statuarischer Pose die freie Hand auf das Buch legend, das nicht Benutzungs-, sondern nur Repräsentationszwecken dienen soll. Mit starker Artikulation sind unter dem Gewand die einzelnen Körperteile hervorgehoben, und ähnlich, wie das auch in der italienischen Kunst wohl vorkommt, ist dabei auf Kosten der verkürzten Oberschenkel der Rumpf zu sehr in die Höhe gerückt. Scharf sind Kniee und Unterschenkel geschieden, und sogar der eine Fuß muß sich unter dem Gewand hervorwagen — ein Zugeständnis, das man erst dann richtig würdigen kann, wenn man sieht, daß es bei Dürer sonst kaum vorkommt. Nur ein schüchternes und hier gleichsam gerechtfertigtes Abweichen von dem innern Gesetz des Dürerschen Marienbildes: daß der Körper nur dort hervorkommt, wo er Ausdrucksfaktor ist, wo er zu sprechen hat; daß alle unbeteiligten Glieder sich verhüllen hinter ornamentalem Spiel, wie es auch hier unorganisch genug über den rechten Fuß der Madonna hinüberkräuselt. So möchte doch auch in der Kopfneigung Marias weniger das Gefühl für die Bewegung als solche als vielmehr für den Ausdruckswert dieser Bewegung als letzter Grund des künstlerischen Empfindens hervorschimmern. Von einem Gefühl für das Erklingen des Rhythmus einer bewegten Figur und für das Zusammenklingen der Gruppe kann nicht gesprochen werden.

Doch haben wir uns damit bereits von dem, was Dürer in diesem Stiche leisten wollte, und was tatsächlich auch neu und eigentümlich an dieser Leistung ist, entfernt. Nichts hierbei bezieht sich auf den Stimmungsgehalt der Gruppe, der fast absichtlich vernachlässigt scheint. Das Bild hat etwas vom Demonstrieren der Form an sich, was notwendig erkältend wirkt. Der ungeheure Fortschritt aber, den dieser Stich für die Herrschaft über alles Körperliche an der Madonnengruppe bedeutet, wird klar, gleichviel mit welcher der früheren Darstellungen man den Stich vergleicht. Hier ist nun mehr als lineares Spiel. Der körperlich-reale Zusammenhalt der menschlichen Figur ist, wenn auch noch unfrei genug, so doch gewonnen.

Dieses Gefühl für die Durchbildung des Körperlichen greift nun hinüber von der Figur zur Gestaltung des ganzen Bildes. Man erkennt noch recht wohl die Bildanlage der Madonna mit der Heuschrecke wieder: hinter der Rasenbank die unfeste Raumzone, hier

recht geschickt von dem Wasserspiegel aufgenommen, dann der Wasserspiegel mit den Hügeln an den Seiten. Aber schon im Vordergrund ist alles fester, massiger; da wo bei dem früheren Stich die Rasenbank abbrach, und wo bei dem Holzschnitt mit den Hasen eine schwache Pflanzenwand zur Schließung der Lücke genügt, ist hier die feste Mauer der Rasenbank im Winkel herumgezogen. Wichtiger aber ist die völlige Veränderung der Bildwerte in der Landschaft des Hintergrundes, für die, wie man weiß, eine Naturstudie benutzt wurde.[1]) An die Stelle gleichmäßiger Flächenfüllung die Verteilung der Massen nach ihrem Raumwert getreten. Der Kopf der Madonna mit der energisch differenzierten Silhouette ist über den Horizont emporgerückt, und nun ist die Landschaft so verteilt, daß sie zusammenwirkt mit der Bewegung der Figur. Der stark hervorgehobene Raumklotz des Weiherhäuschens steigert mit der Expansionskraft der festen kubischen Masse den Eindruck der Kopfneigung der Madonna eben nach der Seite hin, wo durch die Tiefenentwicklung der Landschaft ein Raumvakuum gegeben scheint. Die Erklärung durch einen Zufall, wie er in der Benutzung der Naturstudie gegeben ist, genügt nicht, zumal da ja die ganze linke Seite der Landschaft frei hinzuerfunden ist. Die Richtung der psychischen Energie auf das Körperliche hat in diesem Gefühl für Abwägung der räumlichen Massen eine unmittelbar gegebene Folgeerscheinung. Daß auch der Bildwert der Meerkatze sich in dem inhaltlichen Reiz des fremdartigen Tieres und in der Füllung eines leeren Teils der Fläche nicht erschöpft, braucht danach nicht mehr ausgeführt zu werden.

Man wird nun sagen müssen, daß alles, was in diesem Stich geleistet ist, für das Marienbild als solches, für das Bild der Mutter mit dem Kinde, doch nur Vorarbeiten bedeutet. Es ist das starre, kahle Formengerüst, das wohl die Festigkeit, aber noch nicht die Wohnlichkeit des Baues verbürgt. Diese Festigung des Formempfindens für die besondere Bildaufgabe der Madonna gibt nun aber dem Stich der Madonna mit der Meerkatze die grundlegende Bedeutung für die Entwicklung dieses Themas Dürerscher Kunst.

---

[1]) Hierüber zuletzt Ludw. Justi, Repert. XXVI, 1903, S. 467, in einem Aufsatz, der auch sonst für diese Arbeit reiche Anregungen gewährte.

Es ist der Ausgangspunkt des neuen, wirklich Dürerschen Marienbildes.[1])

Und nun zieht warmes Leben ein in die kalten, unwirtlichen Räume. Überall verbirgt sich die kahle Strenge der errechneten, regelmäßig nüchternen Form hinter der lustigen Willkür buntfarbigen Schmuckes; doch ist es nun nicht mehr das bloße Schillern einer utopischen Welt der Linie, deren Formen ein jeder Luftzug auseinanderzustürzen vermöchte wie ein Kartenhaus.

Nicht lange nach dem Stich der Madonna mit der Meerkatze, etwa im Jahre 1501, entstand die Zeichnung der Maria mit den vielen Tieren (im Besitz von Blasius, Braunschweig, L. 134), die dann als Grundlage für das gleich anschließend ausgeführte Aquarell-Blatt der Albertina (L. 460 = Alb. 169) benutzt wurde.[2]) Der Zusammenhang mit dem Stich oder vielmehr mit der Vorzeichnung für den Stich ist kaum zu verkennen — wie in dem beweglichen Spiel der freien Variation doch immer wieder die einfachen Linien des Themas durchschimmern. Geblieben ist die allgemeine Anordnung der Madonna auf jener Rasenbank mit der umknickenden Ecke, die Gruppierung und Haltung von Mutter und Kind, das etwas steif aufgerichtete Sitzen der Mutter, die nur den Kopf ein wenig herabneigt zu dem lebhaft bewegten Kind, dessen Bewegung sich nur zögernd von dem sichern Vorbild loszumachen scheint. Geblieben sind sogar Einzelheiten, wie das Buch der Madonna, die Löcher in der Holzverschalung der Rasenbank. Im ganzen Ausdruck wie in den besonderen Formen der Bewegung und Anordnung des Kindes, ist die ausgeführte Redaktion der Albertina der Madonna mit der Meerkatze bereits ferner gerückt als die Blasiussche erste Vorzeichnung.

Aber der entscheidende Schritt über die Madonna mit der Meerkatze hinaus ist doch bereits bei dieser Vorzeichnung getan; das Albertina-Blatt gibt dann nur noch die feinere Ziselierung, die allseitige Ausglättung und freilich auch Abschwächung der ersten Frische des Entwurfs. Entscheidend aber ist, daß hier die Lust am

[1]) Über das Mittelbild des Dresdener Altars vgl. Anhang V.

[2]) Vgl. Anhang IV.

Leben des Bildes, am Leben der Menschen und Dinge hervorbricht, daß es nicht mehr gilt, eine sitzende Frau und einen Kinderkörper mit mühsamer Genauigkeit nachzuformen, daß es nunmehr ein Bild

Abb. 3. Maria mit den vielen Tieren. Erster Entwurf, c. 1501. (Blasius, Braunschweig, L. 134.)

Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

der Mutter mit dem Kinde geben soll in ihrem Glück und in ihrer Lust am schönen, blühenden Leben. Die herzenskalte, wissenschaftlich exakte Bemühung um die äußere Form der Dinge ist bereits getan

und liegt jetzt vor allem Bildschaffen, dem damit die Freiheit für das innere Erfassen und Nachleben des Themas gewonnen ist. Wert und Zusammenhang der Bildteile werden neu empfunden, indem die

Abb. 4. Maria mit den vielen Tieren, c. 1501.
(Albertina, L. 460 = Alb. 169.)
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

plastisch-räumlichen Werte als nunmehr selbstverständlich und an sich nichtssagend verschleiert werden. Wir gehen vom Einzelnen aus, wobei wir uns zunächst auf die Blasiussche Zeichnung be-

schränken, da ja in ihr die Entscheidung bereits gegeben ist. Der Vergleich mit der Madonna mit der Meerkatze hat in allem mit dem Gegensinn des Stiches zu rechnen.

Alles, was bei dem Kinde des Stichs an Pose erinnert, ist verschwunden. Es ist nicht mehr der bei aller Schiebung der Gliederchen doch sehr ruhige, unbeweglich still sitzende Kinderkörper, sondern bei Festhaltung des Bewegungsschemas ein wirkliches Kind in lebhafter Ausdrucksbewegung. Der rechte Fuß stößt ab, und nun wirft sich das ganze Körperchen in gelockerter Bewegung herum, um mit den Händen die Blumen zu fassen, die es eben von dem eigens für diesen Zweck aufgebauten Kastenaufsatz der Rasenbank gepflückt hat. Sehr vergnüglich das ungeschickte Patschen der rechten Hand — zu erklären allerdings nicht aus der Ungewißheit des Kindes über zweckmäßige Bewegung, sondern vielmehr aus der Ungewißheit des Künstlers, wie er aus der fertig vorliegenden Bewegung ein Ausdrucksmotiv gestalten sollte. Eine Schwierigkeit, die auch bei dem Albertina-Blatt nicht ganz überwunden scheint[1]). Mit dieser lustigen Lebendigkeit des Kindes aber ändert sich auch der Anteil, den die Mutter an ihm nimmt. Auch bei ihr ist der Ursprung der ganzen Haltung nicht zu verkennen, noch immer sitzt sie etwas förmlich steif da, und Ansicht und Auswahl der Formen sind noch bedingt durch jene frühere Rücksicht auf Klarlegung des körperlichen Zusammenhanges. Aber das Statuarische ist verschwunden, das Faltenspiel gleitet — ohne daß noch an Trennung der Kniee und Unterschenkel gedacht wäre — über die Füße hin und beginnt auch bereits, sich behaglich neben Maria auf der Rasenbank auszubreiten. Die rechte Hand der Madonna, die sich früher auf das Buch lehnte, spielt nun mit dem Repräsentationsobjekt, in gedankenlosem Blättern — nur noch die träumende, im Anblick des Kindes glückverlorene Mutter[2]).

Und mit der veränderten Auffassung der Figuren als des Bildzentrums ist nun auch das ganze Bild verändert. Das Zusammen-

[1]) Daß auch sonst das Kind der Meerkatzen-Madonna sich dem Formengedächtnis Dürers eingeprägt hatte, beweist die Anbetung der Könige aus dem Marienleben (B. 87).

[2]) Zu vergleichen das Blättern des Kindes in dem großen Buch bei der Madonna mit den Hasen: wie hier der Blick des Kindes (und des Beschauers) gerade hingelenkt wird auf das Nebenmotiv, an dem doch weder das Verständnis des Kindes noch das Interesse des Beschauers haften bleiben soll.

wirken von plastischer Bewegung und räumlicher Massenverteilung ist aufgegeben, da ja das erste Glied dieser Relation von Figur und Landschaft aus dem Bildinteresse verschwunden ist. Die Figurengruppe stellt nur noch einen nicht allzu großen Teil des Bildlebens dar. Das ganze Bildgefüge hat sich gelockert, aus allen Ritzen und an jedem freien Fleckchen drängt das Leben hervor in Tieren und Pflanzen und Bäumen und zackigen Bergen, die immer noch höher kommen wollen. Das in den statuarischen Zusammenhang Eingemauerte der isolierten, gefesselten Meerkatze hat sprudelnder Lebensfülle weichen müssen. Aus den Löchern in Pfosten und Brettern der Rasenbank lugen Käuzchen hervor, ein Fuchs, ein tollender Hund, Vögel und was es sonst an Geschöpfen gibt, alles treibt umher um das Leben der Menschen zwischen ihnen. An der Rasenbank vorbei öffnet sich der Durchblick auf ein Wässerchen mit Schwänen[1]), und dann geht es hinein in den Reichtum der Landschaft, die so recht mit Lust mit immer noch neuen Dingen und Formen vollgepfropft ist. Kein Gedanke an ein räumliches Abwägen und Durchbilden, es muß immer noch mehr erzählt werden. In getrennten Scharen kommen die drei Könige angerückt, oben auf der Höhe erscheint der Engel den Hirten bei ihren Herden, und weiter vorn, aber immer noch in ganz kleiner Figur und nur zur Landschaft, nicht zur Madonnengruppe gehörig, wandelt der alte Joseph einher.

Man kann verfolgen, wie die Landschaft zusammengeschoben ist aus den Formen, die Dürer, jedenfalls kurz vorher, bei zwei größeren Bildern des Jahres 1500 verwandt hatte. Die hoch emporgeführten großen Bergkuppen rechts schließen an die Landschaft des Nürnberger Herkules-Bildes an[2]), während für die linke Hälfte der Landschaft mit den mannigfacheren Formen das Münchner Bild der Beweinung die erste und hier nachklingende Formulierung gegeben hatte[3]). Bei der Vereinigung dieser beiden Landschaften blieb dann

[1]) Dieser Durchblick nicht ursprünglich so beabsichtigt. Wenn ich die Linien hier richtig deute, so war die Rasenbank noch weitergeführt und brach dann ebenfalls, wie links, im geschlossenen Winkel nach vorn um, was natürlich als trocken und schematisch beseitigt werden mußte.

[2]) Und zwar an das ausgeführte Bild, nicht an die Darmstädter Vorzeichnung.

[3]) Vgl. die Hügel, an deren Hängen die Architektur emporsteigt, und die darüber emporgeschobenen zackigen Berge, die seitliche, noch ziemlich schmächtige Baumkulisse im Mittelgrund — alles natürlich nicht kopiert, sondern nur im Formengedächtnis weiterlebend.

in der Mitte noch ein kleines Stück eines Wasserspiegels, das aber auf dem Albertina-Blatt vollends verschwunden ist. Es ist, wenn auch noch überreich und ganz entstanden aus der Lust am Fabulieren, doch bereits der Typus der Berglandschaft des Marienlebens.[1])

Und nun noch einige Hinweise auf die Änderungen bei dem ausgeführteren und aquarellierten Blatt der Albertina. Es sind die Änderungen, die aus der Beruhigung der Stimmung hervorgehen, wenn es nur mehr gilt, das bereits Vorhandene weiter durchzubilden, wenn der frisch zufahrende Strich der Skizze nun sauberer und in gemessenerem Tempo geführt wird. Die behagliche Ausbreitung des Gewandes der Madonna ist fixiert, und die Bewegung des Kindes, die zuerst noch etwas Unvermutetes, Isoliertes hatte, wächst nun hervor aus dem an dieser Seite besonders reichen Faltengekräusel. Die Abweichung von dem Bewegungsschema des Stiches ist noch größer geworden, das Köpfchen zurückgeworfen, die Hände eng zusammengenommen, die Erdbeerpflanze fassend. Aus der ursprünglichen Drehung des Körpers ist mehr ein Vorwärtsrutschen geworden, die etwas tolpatschige Bewegung zahmer, niedlicher. Der Typus der Maria scheint mütterlicher: ein breites, volles Gesicht unter dem Schleiertuch, mit behäbigem, vielleicht schon etwas schwerfälligem Wohlwollen.[2]) Mit besonderer Liebe ist die Blumen- und Tierwelt bedacht worden, alles ausführlicher und voll guter Laune, aber dabei weniger übermütig und auch in der Raumverteilung haushälterisch enger. Der gefangene Fuchs scheint resignierter seine Fessel zu tragen, und der tollende Hund hat sich der Madonna zu Füßen gelegt und beobachtet argwöhnisch das nahende Ungetümchen mit seinen großen Zangen. Im Kleinsten wie im Ganzen überall das Hinübergleiten der Stimmung von reinem Übermut zu mehr gehaltenem Humor. Auch die Landschaft nimmt an dieser größeren Gleichmäßigkeit der Bildhaltung teil, die übergroßen Gegensätze von Hoch und Tief sind gemildert, die seitliche Schließung verstärkt, indem noch ganz zuletzt große Schwertlilien die Funktion des Baumes aus dem Mittelgrund

[1]) Vgl. die Heimsuchung des Marienlebens (B. 84), wobei als Fortschritt vor allem die festere seitliche Rahmung. Hingewiesen sei auch auf die einfachen Häuschen und die Hintergrundszenen mit kleinen Figuren, wofür der Paumgärtner-Altar und der Weihnachtsstich von 1504 (B. 2) zu vergleichen sind.

[2]) Vgl. das Wiener Bild von 1503.

ergänzen mußten. Und so fort — der Beschauer wird gern noch all die kleinen Einzelzüge aufspüren wollen, in denen, bei allem Versenken ins Kleinste, doch immer die einheitlich durchgehende Stimmung des Ganzen wiederklingt.

Woher nun aber diese einheitliche Stimmung, die gegenüber dem Stich der Madonna mit der Meerkatze ein völlig neues inneres Verhältnis Dürers zum Bildthema als Voraussetzung hat? Erinnern wir uns daran, daß die Madonna mit der Meerkatze zu den letzten Ausläufern jener Richtung Dürerscher Kunst gehörte, die mit Hilfe des von Italien übernommenen Formenmaterials und anschließend daran auch mit eigenem Mühen das Problem der menschlichen Form zu lösen suchte. Diese Art des Schaffens, bei der das Bild nicht aus einer innerlich geschlossenen Gesamtvorstellung, sondern aus Einzelproblemen formaler Natur hervorwächst, hört um 1500 auf. Es beginnen 1501 die Versuche, sich der menschlichen Figur durch geometrische Konstruktion zu bemeistern, d. h. die formalen Probleme treten zurück von dem sonstigen Bildschaffen, es handelt sich nicht mehr darum, direkt bildmäßig brauchbare Formen zu gewinnen, sondern es ist ein Bemühen um Feststellung der normalen menschlichen Figur. Von der unmittelbaren Praxis der Kunst treten die Probleme der menschlichen Form hinüber in das Gebiet mehr theoretischer Bemühungen. Mag auch diese Grenze zwischen Theorie und Praxis noch vielfach verwischt werden, die Konstruktionsfigur mit ihrer bestimmten Bewegung zugleich für den Stich oder das Bild nutzbar gemacht werden, so ist doch der Schaffensvorgang bei diesen Proportionsstudien mit ihrem Messen und Rechnen von dem sonstigen Bildschaffen in ganz anderer Weise geschieden, als es vor 1500 mit dem Hin und Her von Aktfigur und Bildfigur gewesen war. Durch dieses Auseinandertreten der rein formalen Bemühungen um die geometrisch festzustellende menschliche Normalform und des von solchen Sorgen nicht berührten, freien Bildschaffens kommt in ganz anderer Weise die Möglichkeit, das Bild vom Bildthema aus zu erfassen, die Figuren nicht hineinzuzwängen in irgend ein formales Schema, sondern sie so agieren zu lassen, wie es ihrer Aufgabe innerhalb des Bildganzen gemäß ist. Statt der für sich interessanten, ausdruckslosen Körperbewegung wird nun wieder die Ausdrucksbewegung gegeben; die Figur kann, da sie sich im selbstverständlichen Besitz ihrer Glieder

fühlt, von innen heraus leben und sprechen. Die Maria mit den vielen Tieren ist gegenüber der Madonna mit der Meerkatze das deutlichste Beispiel dafür, wie die rein formalen Probleme des menschlichen Körpers aus dem Bildschaffen zurücktreten, und wie dadurch die Figuren frei und lebendig werden, erfüllt von dem, was in ihnen vorgeht; wie das ganze Bild zu erzählen anfängt.

Das eigentlich künstlerische Schaffen wird durch die Abscheidung der Formarbeit für Dürer leichter, müheloser, ein Spiel neben der Arbeit. Es ist im ganzen ein Prozeß der Klärung und Beruhigung, und auch in der Wahl der Bildthemata mußte diese Wandelung hervortreten. Ebenfalls um 1500 sind die großen Themata voll starken inneren Drängens und Ringens zunächst abgeschlossen. Den Jahren des Kampfes folgt eine Zeit der Ruhe, ein leiseres Hingleiten in mehr idyllischen Stimmungen. Es sind Stimmungen, die sich ganz zwanglos mit dem Thema des Marienlebens verbinden, mit dem Thema stiller, umfriedeter Häuslichkeit. Natürlich sind das nicht die einzigen Bildaufgaben der Zeit — wie in dem Marienleben auch durchaus nicht alle formalen Interessen ausgeschaltet sind, die Fragen der perspektivischen Raumgestaltung sogar sehr hervortreten —, aber gerade die grüne Passion von 1504 zeigt deutlich genug, daß Dürer nicht wie früher hineingreifen mochte in die große dramatische Wucht der Passionsszenen, daß er ruhiger und deshalb bei diesem letzten Thema kühler geworden war. Wenn überhaupt, so entspricht in dieser Zeit, die ihren Hauptinhalt in den Jahren 1503 und 1504 zu konzentrieren scheint, das Marienthema durchaus der inneren Richtung der Dürerschen Kunst, als diejenige Bildaufgabe, bei der Inhalt und Form am reinsten zusammenstimmen. Kein starkes Kämpfen, sondern bald heiteres, bald ernstes Sinnen und Erzählen — neben den Stunden anstrengender Verstandesarbeit der innere Reichtum des Herzens hervordrängend.

Die Maria mit den vielen Tieren ist das erste Zeugnis für diese Wandelung, für den Beginn des Marienlebens. Fast überreich blüht es empor. Die Gruppe der Mutter mit dem Kinde, die Erzählungen des Marienlebens, die hingebende Versenkung in Tier- und Pflanzenwelt, all das ist hier noch beisammen, fast beengt in der Fülle der neuen Keime und alles noch keimartig unentwickelt, aber auch mit verheißungsfreudiger Frische und Lebenskraft. Indem die einzelnen

Bestandteile dieses vielgliedrigen Bildganzen sich scheiden und sich selbständig weiter entwickeln, haben wir uns damit zu begnügen, der weiteren Entwicklung des eigentlichen Marienbildes, der Gruppe von Mutter und Kind, zu folgen.

2. Das Madonnenbild in der Zeit des Marienlebens.

Es war für das Bildganze der Maria mit den vielen Tieren entscheidend gewesen, daß der Zusammenhang zwischen der Figurengruppe und der Landschaft nicht, wie bei dem früheren Stich, formal empfunden war, sondern nur auf einem Ausspinnen der inhaltlichen Beziehungen und der allgemeinen Stimmung beruhte. Die Landschaft konnte demnach, ohne daß sich der Charakter des Bildes und der Madonna selbst zu ändern brauchte, ebensogut fortbleiben. Es ergibt sich die im Grunde gleiche, nur knapper gefaßte Darstellung der auf der Rasenbank sitzenden Maria mit dem Kinde, ohne weitere landschaftliche Umgebung. Nur die zierlichen Koloraturen sind damit entfernt, der Hauptakkord aber festgehalten und nun um so stärker erklingend; die ruhige, glückliche Stimmung des Existenzbildes geschieden von der Reihe erzählender Darstellungen.

Es sind zwei Werke des Jahres 1503, die hier in Betracht kommen: eine Zeichnung in London (L. 229) und der Kupferstich der säugenden Maria (B. 34). In scheinbar selbstverständlicher, müheloser Entfaltung gewinnt das Marienbild die innere Freiheit und das unmittelbar Zwingende des durchaus einheitlichen Schaffens, das jede Linie und jede Form mit dem einen Grundgefühl des gleichen Lebens durchtränkt. Die inkongruenten Töne verschwinden, es bleibt nur noch das, was für den Eindruck in einem klar bestimmten psychischen Erlebnis zusammen bestehen kann. Bei der Maria mit den vielen Tieren war noch von der ursprünglichen Vorlage her die etwas steife Teilnahmlosigkeit in der Haltung der Mutter und der Anschein eines Bewegungskunststückchens bei dem Kinde geblieben. Nun aber verbirgt sich das einmal gewonnene Gefühl für den Zusammenhang des Körperlichen gleichsam hinter der Szene als der feste,

reale Zusammenhalt der im Bilde angedeuteten Formen. Die Madonna sitzt ganz tief, etwas schräg gewandt, so daß die Funktion des Sitzens einigermaßen glaublich scheint. Der Blick aber wird von dem formalen Leben der Gestalt abgezogen. Vom Körperlichen wird in ausführlicher Klarheit nur der Oberkörper der Mutter und das Kind gezeigt. Der Unterkörper verschwindet hinter dem einheitlich darüber hingezogenen Faltenspiel, das diesen unteren Teilen den Charakter eines in der Fläche ausgebreiteten Sockels verleiht, dem an der eigentlichen Aktion des Bildes kein näherer Anteil zukommt; weder von den Knieen noch von den Füßen wird etwas sichtbar. Der Linienzug dieser Sockelpartie bekommt — in allgemeiner Umdeutung der Körperhaltung — jenes schräge Auslaufen, das ebenso wie die ganze Anordnung der Figur bis in die spätesten Zeiten Dürers typisch bleibt. Vergleicht man etwa den Holzschnitt von 1518 (B. 101), so ist an der ganzen Anlage der Marienfigur gegenüber dieser Zeichnung von 1503 nichts Wesentliches geändert. Die besonderen Formen und die Proportionierung der Sockelpartie werden hinfort ebenso mannigfach abgewandelt, wie die Motive für das Verhältnis von Mutter und Kind, aber an dem eigentlich formalen Grundproblem der Schiebung des Körpers innerhalb der Bildfläche wird kaum einmal gerührt, neue Möglichkeiten der Bewegung und der Bildansicht kaum gesucht. Das innere Schaffensinteresse geht nach einer anderen Richtung, und so mag man sich mit dem einmal gefundenen und als brauchbar erkannten formalen Schema begnügen.

Dies Schema erklärt sich durch das Hineinströmen des Körpergefühls, das durch die Arbeit der Meerkatzen-Madonna gewonnen war, in die Bildformen, die bereits vorher aus der Überlieferung und der Empfindung Dürers für die Gestaltung des Marien-Themas hervorgegangen waren. Fast alle früheren Werke, von der Erlanger Zeichnung bis zur heiligen Familie mit der Heuschrecke, zeigen dieselbe Ansicht der etwas schräg ins Bild gesetzten Maria und dasselbe schräge Ziehen der unteren Faltenpartieen. Aber das planlose Durcheinander in der Durchbildung, wo etwa ein Knie als plastische Form hervorgehoben, alles Übrige nur linear empfunden war, ist nun verdrängt einmal durch das (annähernd) gleichmäßige Empfinden für den Körper hinter der Flächenandeutung und dann durch die Abwägung der Akzente, mittels deren das Körperliche je nach seiner Ausdrucks-

bedeutung teils klar herausgebildet wird, teils als bedeutungslos hinter dem Flächenbilde verschwindet. Diese Abwägung ist nur möglich auf dem Grunde einer annähernd sicheren Beherrschung der Form — wobei durchaus nicht eine völlige Freiheit Dürers nach dieser Richtung hin behauptet sein soll, wogegen ja nicht nur die Bilderscheinung selbst, sondern auch die bereits erwähnte Eintönigkeit in

Abb. 5. Maria mit dem Kinde, 1503 (British Museum, L. 229).
Aus: Zeichnungen von A. Dürer in Nachbildungen.

den formalen Hauptmotiven spräche. Die Prüfung des Einzelfalls wird es denn auch oft genug bestätigen, daß die formale Sicherheit des Auges durchaus noch nicht untrüglich ist, doch ist ja das Entscheidende auch nicht die objektive, anatomische Richtigkeit, sondern vielmehr das subjektive Genügen, das soviel, wie für das persönliche Formverlangen nötig ist, vorfindet, ohne suchen zu müssen. Sobald diese sichere Fixierung des Bildinteresses nach einer Richtung hin erreicht ist, kommen die Bedenken, die von außen her erhoben werden könnten, nicht mehr zu Worte — es sei denn für den Kunsthistoriker,

der eben hierdurch schärfere Grenzen für die künstlerische Persönlichkeit zu gewinnen suchen wird.

Mit dem tiefen Sitzen der Madonna — das bei der (früheren) Londoner Zeichnung übrigens noch stärker als körperliche Funktion betont ist als bereits bei dem Stich von 1503 — ist jene Haltung des Oberkörpers verbunden, bei der sich die Mutter etwas vorneigt zu dem Kinde, das nun von ihrer Bewegung wirklich umschlossen wird. Es scheint, als ob die Formen der Mutter sich schützend herumschmiegen um das Kind, das bei dem Stich von 1503 fast völlig mit seinem Körperchen in dem Schoß der Mutter versinkt. Dieses Zusammenbiegen der Figur der Mutter, wobei der untere Teil rein ornamental behandelt, der obere mit seinen Ausdrucksakzenten körperlich durchgebildet wird, bedingt den Eindruck der Innigkeit bei diesen Darstellungen. Die Mutter scheint das Kind in sich aufzunehmen.

Ein letztes Motiv endlich, das besonders für die Madonna in der Zeit des Marienlebens typisch scheint, ist jenes Ende des Manteltuches, das es sich neben der Madonna auf der Rasenbank bequem gemacht hat. Ein Motiv der breit gelagerten Behaglichkeit. Auch diese Form an sich nicht neu — sie kommt bereits bei der Berliner Zeichnung von 1493 vor — aber neu die Verwendung im Dienste des Ausdrucks, der Gesamtstimmung. Bereits die Maria mit den vielen Tieren hatte die kahl abschneidende Silhouette der Madonna mit der Meerkatze in dieser Weise belebt.

Und nun bezeichnen innerhalb der gemeinsamen Formen die Londoner Zeichnung und der Kupferstich von 1503 nicht nur ein Fortschreiten von der Studie zum völlig in sich gerundeten Bild, sondern auch ein Fortschreiten in dem Zusammenarbeiten der Bildelemente zu dem größtmöglichen Gehalt an Innerlichkeit, den Dürers augenblickliches Kunstvermögen dem Thema überhaupt abzugewinnen wußte. Bei der Londoner Zeichnung ist das nackte sitzende Kind noch in ganzer Ansicht gegeben, freilich schon umschlossen von den Armen der Mutter und in der Bewegung ganz still geworden; nur die eine allerliebste Ausdrucksbewegung, als wollte das kleine Kinderlein die schützend herumgelegte Hand der Mutter fortstreifen. Der Stich von 1503 gibt nun der Szene die größte Intimität: die Mutter, die dem Kinde die Brust reicht. Es enthüllt den tiefsten Gegensatz der deutschen zur italienischen Kunst, daß jene auf dem

Gipfelpunkt freier Entwicklung des Marienthemas gerade das Motiv des Säugens der Mutter wählt, das von dem italienischen Cinquecento zurückgewiesen wird. Es widerspricht notwendig jeder Auffassung, die Wesen und Wert des Menschen in dem Adel und der Harmonie der äußeren, plastisch durchgebildeten Erscheinung sieht — entgegen allem Aufbauen des Lebens auf formale Werte ist hier die Lebensleistung, die Pflicht entscheidend: Dürers Maria ist nichts weiter als in einfachster Bescheidenheit die sorgende Mutter[1]). Noch enger haben sich ihre Arme um das kleine Geschöpfchen gelegt, dessen Körper ganz in der Schattentiefe des mütterlichen Schoßes verschwindet. Fast nur noch der Kopf ist sichtbar geblieben — und auch dieser in einer Ansicht, die fast gar nichts von den Formen des Gesichtes gibt — und ein kleines Händchen, das sich an die Hand der Mutter klammert. Alles ist auf den engsten Raum zusammengeschoben, das Kind nur gegeben als der Gegenstand schützender Sorgfalt und Liebe der Mutter, ein eigenes Leben kommt ihm nicht zu. Hier, wo alles nur Ausdruck der Mütterlichkeit sein soll, paßt auch das glatte, runde, fast kindliche Köpfchen der Maria von der Londoner Zeichnung nicht mehr[1]); das ältliche Gesicht der Mutter ist nun schön genug, wo nur noch die Liebe zu dem kleinen Wesen an ihrer Brust spricht. Wie ein schützendes Dach tritt das Kopftuch vor, alles immer wieder nur dazu dienend, das trauliche Beisammensein von Mutter und Kind ganz eng, ganz für sich erscheinen zu lassen.

Die Gewandlinien nehmen diesen Grundton des Bildes auch ihrerseits auf. Lustig geht bei der Londoner Zeichnung der Mantelzipfel seine eigenen Wege, hier nun nimmt er, auf die andere Bildseite geschoben, das freie Hinausspielen des über die Füße hingleitenden Gewandes auf und führt die Bewegung wieder zur Grup[illegible] zurück. Wie wenn diese lebhaften Linien einen Kranz um die des Vorganges winden wollten. Ein paar Zaunstecken umgeben die Rasenbank, in der Ecke bei Mutter und Kind sprießen die Zweige

[1]) Der schärfste Widerspruch gegen die „tierische" Handlung des Säugens, die „ein unanständiges Motiv für die höhere Kunst" sei, von Goethe formuliert (1818, in dem Aufsatz über „Myrons Kuh", besonders in der im Druck eliminierten Stelle). Dabei ausgegangen von der plastischen Vorstellung der Göttin.

[1]) Die Hilfszeichnung bei diesem Köpfchen hat nichts mit einer Konstruktion des Kopfes i. e. S. zu tun, ist nicht mehr, als Hilfszeichnung.

empor, und ein Vögelchen ist der Einladung dieser anmutigen Abgeschiedenheit gefolgt.[1])

Einen besonderen Reiz gewinnt dieses Blättchen, dessen Innigkeit unter den Dürerschen Madonnenbildern nicht übertroffen, kaum erreicht wird, ebenso wie die Londoner Zeichnung durch die eigentümliche Formbehandlung dieser Zeit. Von den Zaunstecken an bis zu den Faltenzügen und zu den zierlichen Fingern der Madonna — überall eine Auffassung der Form, die ich nicht anders als recht von innen heraus lustig nennen kann. Keine ernsten, schweren, massigen Formen, alles von einer doch saftvollen Leichtigkeit und zierlichen Glätte, die in dem Gewand fast an geschnittenes und gebogenes Blech erinnert, mit schneidiger Schärfe der Ränder.[2]) Es sind das Dinge, die sich schwer in Worte fassen lassen und doch die Bildstimmung entscheidend beeinflussen. Ich möchte schon hier auf das Gegenbeispiel der Madonna an der Mauer von 1514 (B. 40) hinweisen mit der schweren Strenge der Form und des Sinns.

Nur wie eine Abzweigung von dem Kupferstich von 1503 erscheint das Wiener Gemälde desselben Jahres: dieselbe Anordnung von Mutter und Kind, dieselbe Verkürzung des Kinderkopfes; der Typus der Maria dagegen anschließend an die Albertina-Zeichnung der Maria mit den vielen Tieren und durch das gezierte Herauslächeln aus dem Bilde nicht zum Guten verändert. Das sonst wenig interessante Bild ist allein durch die Art des Bildausschnittes wichtig; es gibt eigentlich nur die Köpfe von Mutter und Kind und etwas von den Händen. Ganz ohne Rücksicht auf Vollständigkeit des plastischen Motivs ist nur soviel gegeben, wie für die Klarmachung des Ausdruckslebens der Figuren nötig ist: eine noch knappere Abbreviatur der Formen, auf die schon bei den graphischen Blättern das Interesse am Körperlichen sich beschränkt. Es ist die für das kleinere Mariengemälde Dürers übliche Form, deren besondere Abwandlung in dem Wiener Gemälde von 1512 und demjenigen in Augsburg von 1516 doch mit Festhaltung dieser Form des Bildaus-

[1]) Der Zweig mit dem Datum-Täfelchen, wie ein Berliner Exemplar zeigt, erst nachträglich von Dürer hinzugefügt, und sehr wichtig in diesem Netz starrer Linien, die den lebendigen Reichtum der Szene umschließen.

[2]) Rob. Vischer (Studien S. 234 f.) erinnert an die Technik des Kupferstichs, die in der Tat diesem Formempfinden sehr willkommen sein mußte.

schnittes erfolgt. Es liegt in ihm der objektive Beweis dafür, wieviel oder vielmehr wie wenig von der körperlichen Form für Dürer an dem Madonnenbild im eigentlichen Sinne Anteil hat.[1])

Für die Entwicklung des Marienbildes im allgemeinen aber kommt den Gemälden Dürers keine Bedeutung zu — mit Ausnahme derjenigen Zeiten, wo er unter den starken Einfluss italienischer Kunst und also auch der italienischen Bildform für das Madonnen-Thema gerät: bei der zweiten venezianischen und dann noch einmal bei der niederländischen Reise. Abgesehen von diesen besonders zu erklärenden Ausnahmen ist die Entwicklung des Dürerschen Marienbildes durchaus an die Werke der graphischen Kunst gebunden — Werke, die nicht zu feierlicher Andacht, sondern zu alltäglicher Erbauung und Freude des Besitzers dienen sollten, Werke, in denen sich also naturgemäß allgemein menschliche, nicht spezifisch religiöse Empfindungen mit den altgewohnten heiligen Vorstellungen verbanden. Gerade in der reinen Lösung dieser Verbindung, der Übersetzung des Bildes der Mutter Gottes in das Bild der schlichten Mutter mit dem Kinde — gerade hierin liegt das Wesen des Dürerschen Marienbildes, wie es zuerst ganz klar in dem Stich des Jahres 1503 erscheint. Von der unsicheren Mischung in Empfindung und Form, wo Mutter und Kind noch nicht frei sich auszuleben wagten, wo der Zusammenhang ihrer Bildexistenz noch nicht von einer durchgehend gleichen Formauffassung aus gefügt war, von diesen Anfängen aus hatte Dürer zunächst die formalen Werte eines vollen Abbildes der körperlichen Wirklichkeit gewonnen und dann mit der so gewonnenen Sicherheit gegenüber der Realität für Hand und Auge das Thema von innen heraus erfaßt und nun in ungehemmtem Strom die eine Empfindung des Zusammenlebens von Mutter und Kind durch jeden Strich des Bildes hindurchgeführt.

Dazu aber kommt als Zweites (oder vielmehr Erstes): immer noch steht im Hintergrunde als dasjenige, was dem Bilde überhaupt sein Existenzrecht gibt, die Vorstellung von der Madonna, der Mutter Gottes, und die allgemeine Bildform, die Auffassung des Themas als

[1]) Ob in demselben Jahre 1503 auch ein Gemälde der Anna Selbdritt geplant wurde? Zwei große Kopfstudien von 1503 (L. 6 und L. 163 = Alb. 961) ließen sich dabei zwanglos vereinigen. Inhaltlich dasselbe Thema ungefähr im Jahre 1503 nachweisbar in dem Stich B. 29, s. unten.

eines figürlichen, bei dem die Bildfläche zu allererst die Figuren von Mutter und Kind und dann erst einige Zutaten aufzunehmen hat, diese Bildauffassung leitet ihre Berechtigung durchaus noch von dem alten kirchlichen Madonnenbild her. Die Mariendarstellung erfüllt sich wohl mit rein menschlicher Stimmung, die allgemeine Bildform aber, die Abwägung von Figur und Bildraum, wird noch nicht von ihr aus geschaffen. Man wird hierin die in der Kontinuität der historischen Entwicklung gegebene Schranke der Freiheit des Dürerschen Marienbildes erkennen müssen. Denn sicherlich ist — natürlich nur für deutsche Kunstauffassung — die Vorstellung von Mutter und Kind nicht unmittelbar in dem Bilde einer Figurengruppe, sondern in dem Bilde eines Stimmungsganzen, dem sich die Figuren unterordnen, gegeben. Doch sei auf diese Schranke Dürerscher Kunst, die ja erst fühlbar wird, wenn wir nicht von früheren, sondern von späteren Zeiten her den Maßstab entnehmen, zunächst nur hingewiesen, um nochmals hervorzuheben, daß sich nun doch das eigentlich figurale Schaffensinteresse bei dem Dürerschen Marienbild auf einen so kleinen Teil der Figur beschränkt. Es wird durch diese Abtönung des Figürlichen gegenüber den Teilen des Körpers, die für den seelischen Bildvorgang gleichgültig sind, eben das erreicht, daß dort nur noch Stimmungselemente sprechen, aus denen das eigentlich menschliche Leben erst hervorwächst. Die Figurengruppe von Mutter und Kind wird dadurch zum Stimmungsbild. Es ist natürlich nicht zufällig, daß diese Ausbildung des Madonnen-Themas gerade in der Zeit des Marienlebens sich vollzieht. So rein und absichtslos aus dem Empfinden stiller Mütterlichkeit heraus, so ohne künstlerisch-formale Sondertendenzen und ohne Absicht besonderer psychischer Wirkungen, wie in dem Kupferstich von 1503, ist kein Marienbild Dürers mehr entstanden.[1])

Es war die Gunst dieser Jahre für das Dürersche Madonnenbild, daß es in die Beschäftigung mit dem Marienthema überhaupt einge-

[1]) Der Vollständigkeit halber sei noch der Stich B. 29 erwähnt, der inhaltlich als Darstellung der Anna Selbdritt maskiert wurde, während er als Bild in die Reihe der Bauernszenen (B. 85, 84, 83) gehört, womit die lebhafte Bewegung in der Art des Fahnenschwingers etwa (B. 87) vereinigt ist. Justi (Repert. XXI, 1898, S. 363) setzt den Stich mit Recht mindestens in das Jahr 1503.

bettet war, daß das Leben unserer lieben Frau Dürer immer wieder in den Bannkreis häuslicher, idyllischer Stimmungen hineinzog. Und so greift nun das Marienleben direkt hinüber zu dem Madonnenbild. Das behagliche Erzählen ist Dürer so gewohnt geworden, daß er nicht mehr allein von der Madonna, sondern auch von ihren Hausgenossen plaudert, von den Spielgefährten des Kindes und all den mannigfachen Angehörigen und Freunden des Hauses, von dem alten Joseph, den dienenden Engeln und verehrenden Heiligen. Der Holzschnitt, dessen Technik weniger zu intimer Feinheit als zu wirkungsvollem Reichtum auffordert, wird nach dem Vorbild des Marienlebens zur Ausführung gewählt, wie denn auch später das Bild der Madonna allein dem Kupferstich, die figurenreicheren Szenen dagegen fast stets dem Holzschnitt zugewiesen werden. Man denkt an Bilder wie die Anbetung der Könige und die Ruhe auf der Flucht, wenn man das Schlußblatt des Marienlebens sieht (B. 95). Etwa 1504 ist es entstanden,[1]) jedenfalls von vornherein für seine spätere Stelle als festlicher Schluß der Erzählungen des Marienlebens berechnet. Von dorther war nicht nur das Bildformat gegeben, sondern auch die geringe Größe der Figuren im Verhältnis zur Bildhöhe — etwa die Hälfte —, die reiche Architektur mit dem an die Seite geschobenen Augenpunkt und den winkligen Durchblicken in Nebenräume und dunkle Ecken, und endlich die reizende Lust der kleinen Flügelbürschchen, die demütige Schönheit der jugendlichen Engel, die still zurückstehende Greisengestalt des Familienvaters. All das sind Bildelemente, die nicht eigentlich für das Bild geschaffen zu werden brauchten, sondern ihm von selbst aus der Berührung mit den inhaltlich verwandten Bildern des Marienlebens zuwuchsen. Die Heiligen links haben zwar ihre Attribute erst jetzt bekommen, gehören aber durchaus zu den Scharen von Zuschauern und anderem Volk aus dem Marienleben, wobei die Art der Gruppierung z. T. durch die Anbetung der Könige eingegeben sein mochte.

Vielleicht mag man nun die Architektur als etwas gar zu reich und mit gar zu selbständigem Interesse bedacht finden, wie das ja auch im Marienleben nicht anders ist und sich aus den besonderen perspektivischen Interessen erklärt, die sich neben der figurenreichen Erzählung entwickelt hatten. Sonst aber wird man kaum finden, daß

[1]) Vgl. hierüber Anhang VI.

mit diesen Erweiterungen aus dem Marienleben her ein wesentlich neuer oder gar fremder Ton in das Madonnenbild hineingekommen sei: statt der stillen, heimlichen Ruhe des Alltags heller Sonntagsjubel mit Kindern und Verwandten, aber doch keine Festlichkeit hohen, prächtigen Stils, sondern auch hier der Charakter guter schlichter Bürgerlichkeit festgehalten. Entscheidend ist dafür nicht nur die Kleinheit der Figuren überhaupt, sondern noch im besondern ihre Zusammenfügung, indem sie die tiefer sitzende Mutter mit dem Kinde allseitig eng umschließen. Die schützenden Wände des Hauses haben sich in eine lebendige Mauer verwandelt.

Maria hat ihr Kopftuch abgelegt, nur leicht neigt sich das anmutige freie Antlitz zu dem geöffneten Buche hin, das sie, unterstützt von dem einen der jugendfrischen Engel, schräg vor sich hinhält. Das nackte stehende Kind, das, den Arm um den Hals der Mutter gelegt, doch auch einen Blick in das große Buch hineintun will, ist so ganz eng von Mutter und Engel und Buch umschlossen. Das Stehen des Kindes gab sich in dieser Umgebung von lauter Stehfiguren von selbst, wie es denn auch von der frühesten bis zur spätesten Zeit bei Dürer für solche Bilder die Regel blieb. Ebenso ging das Motiv des Lesens im Buche durchaus aus dem Charakter der Szene hervor, indem Mutter und Kind doch teilnehmen sollten an dem sonntäglichen Leben dieser Versammlung. Und doch liegt der Reiz des Bildes darin, daß beide so ganz bei einander bleiben, daß die Mutter nur leise träumend, das Kind nur mit neugieriger Kopfwendung der Außenwelt sich zuwendet.[1]) Und nun ist nur anzudeuten, wie mit diesem Charakter der Hauptgruppe die Abtönung der Stimmung in den umgebenden Figuren zusammengeht, wie dem Herantretenden erst das Jauchzen der Kinder entgegenklingt, wie dann still verhaltende Geschäftigkeit und leises Tönen der Saiten sich der Mutter mit dem Kinde nahen und endlich das Spiel verhallt in der ruhigen Existenz des gleichmütigen Alters, noch einmal aber kraftvoll emporgeführt in dem rauschenden Flügelpaar des (sonst fast ganz verschwindenden) Engels.

Dieses starke Emporschwingen der Linien da, wo nur stille Ruhe der Stimmung zu herrschen scheint, ist wichtig; eine andere

[1]) Vgl. auch hier die Madonna mit den Hasen.

Probe derselben Größe der Empfindung geben die fast stangenartig schlanken Pfeiler, die von der Bodenlinie des Bildes an bis fast zum oberen Rand emporschießen. Überall im Marienleben findet sich dergleichen, es sind diejenigen Dinge, die den einfachen Holzschnitten trotz ihres familiären Tons doch die große Haltung geben: in aller selbstgenügsamen Ruhe und bei aller weichen Innigkeit des Gefühls doch immer die latente Kraft der großen Persönlichkeit.

Es scheint nicht lange gewährt zu haben, daß Dürer sich diesen einfachen, harmlosen Dingen zu eigen gab. Nur ein paar dünne und schlecht stimmende Töne aus jenen reichen Harmonieen sind in den Holzschnitt der heiligen Familie in der Halle (B. 100) übergegangen,[1]) der wahrscheinlich auf einen Werkstattgenossen Dürers zurückzuführen ist und von Dürer selbst außer einigen Anregungen nur das Monogramm haben dürfte. Die Epoche des Marienlebens schließt, 1505 geht Dürer zum zweiten Mal nach Italien.

[1]) Vgl. Anhang VII.

Inhaltsübersicht der folgenden Kapitel.

Das dritte Kapitel („Italien“) untersucht auf Grund der beiden Madonnengemälde des Jahres 1506 Dürers Verhältnis zu Italien: wieweit er italienische Anregungen sich zu eigen macht und wie die weitere Entwicklung des Marienbildes dadurch um neue Stilelemente bereichert wird. Das vierte Kapitel („Bis zum Jahre 1514“) sucht n die merkwürdige Umbildung des von Italien her beeinflußten ienbildes zu dem Typus der Zeit von 1513/14 festzustellen. Die ntersuchung zeigt zunächst an der Linie des mehrfigurigen Marienbildes, wie an die Stelle breit ausladender und dabei stimmungsarmer onfigurationen immer mehr eine ernste, stille Stimmung tritt, in der zu einfachster bürgerlicher Intimität die Strenge und Größe der altung hinzugesellt. Die analoge Entwicklung wird für das Bild Mutter mit dem Kinde allein nachgewiesen, wobei die drei Stiche der Jahre 1511, 1513 und 1514 die Hauptpunkte der Entwicklung bezeichnen, an die die reiche Zahl der Zeichnungen dieser Jahre angegliedert wird. Wie weit kann die Wandlung der Stimmung und Bildform, deren Einsetzen etwa 1512/13 erfolgt, aus persönlichen salen des Künstlers erklärt werden?

Das fünfte Kapitel („Bis zur Rückkehr von der niederländischen se“) beginnt mit dem plötzlichen Umschwung von Stimmung und wie er mit dem Jahre 1515 eintritt. Die allgemeineren Zumenhänge dieses erneuten Einlenkens in italienische Bahnen, in Stil prachtvoll schwellender Formen und strahlender Schönheit ße werden geprüft, die einzelnen Stilelemente an den Bei- der Jahre 1515/16 nachgewiesen. Das Ausleben dieser Richtung Dürerschen Marienbildes vollzieht sich in den Jahren 1518—20 —

um dann plötzlich abzubrechen. Im Anschluß an Ergebnisse der niederländischen Reise kommt es noch zu großen Versuchen eines reichen Altargemäldes der Madonna mit Heiligen: immer wieder erstarrt die Komposition und wird schließlich ganz fallen gelassen. Das sechste Kapitel endlich („Das Ende des Dürerschen Marienbildes") sucht diese auffallende Entwicklung aus den allgemeineren Tendenzen der Dürerschen Kunst zu begreifen: wie die auf dem Grunde der vorigen Epoche sich erhebende stolze Energie der Kunst des späten Dürer das Marienbild von sich abstößt — in innerstem, nicht nur zufällig dogmatischem Zusammenhang mit der Epoche der Reformation. Ein Schlußwort faßt die Ergebnisse und Ziele der damit vollendeten Entwicklung kurz zusammen.

Es folgt ein kritischer Anhang, der sich zunächst in mehreren Erörterungen (I—VII) mit Datierungs- und Echtheitsfragen aus der Zeit vor der zweiten italienischen Reise beschäftigt. In einem längeren Abschnitt (VIII) werden dann mehrere bisher falsch datierte Werke der Zeit von 1508—11 zusammengestellt und ein bisher nicht beachtetes Gemälde des Germanischen Museums hinzugefügt, das als Kopie eines verlorenen Dürer-Bildes aus der Zeit von 1508—11 erwiesen wird. Die letzten Abschnitte (IX und X) beschäftigen sich mit der genaueren Datierung späterer Zeichnungen, besonders der großen Altarbildentwürfe von 1521/22.

Lebenslauf.

Ich, Ernst Friedrich Rudolph Heidrich, evangelischer Konfession, bin geboren am 5. Juli 1880 zu Nakel in der Provinz Posen als Sohn des damaligen Königlichen Gymnasial-Professors, jetzigen Gymnasial-Direktors a. D., Geh. Regierungsrats Rudolph Heidrich und seiner Gemahlin Anna, geb. Meyer. Von Joh. 1888 an besuchte ich das Kgl. Gymnasium in Nakel, das ich Ostern 1897 mit dem Zeugnis der Reife verließ. Von Ostern 1897 bis Ostern 1901, und zwar in den beiden ersten Semestern in Leipzig, dann in Berlin, habe ich vornehmlich Geschichte studiert. Am 11. Februar 1902 bestand ich die Prüfung für das Lehramt an höheren Schulen in Preußen. In den letzten Semestern, und zwar seit Ostern 1903 wiederum in Berlin, habe ich mich dem Studium der Kunstgeschichte gewidmet. Am 13. Juli 1905 habe ich die Promotionsprüfung bestanden.

Ich habe Vorlesungen und Übungen bei folgenden Herren Professoren und Privatdozenten gehört: Delbrück, Dessoir, v. Drygalski, Elster, Friedländer, Goetz, Goldschmidt, H. Grimm, Graef, Haseloff, Hauck, Hirschfeld, Hirt, Holz, Kalkmann, Kekule v. Stradonitz, Lenz, Meinecke, Münch, Paulsen, Ratzel, v. Richthofen, Roediger, Scheffer-Boichorst, Schmarsow, H. A. Schmid, Schmoller, Sohm, Studniczka, Stumpf, Swarzenski, Tangl, v. Wilamowitz-Moellendorff, Wölfflin, Wundt.

Allen meinen Lehrern danke ich herzlich. Ich bin von geschichtlichen Studien ausgegangen und fühle mich im besondern Herrn Prof. Lenz zu herzlichem Dank dafür verpflichtet, daß ich unter seiner Führung versuchen durfte, die Grundlagen allgemein-historischer Forschung und Auffassung mir zu eigen zu machen. Auf dem Gebiet der Kunstgeschichte nenne ich in aufrichtiger Dankbarkeit als meine Lehrer Herrn Prof. Wölfflin und Herrn Prof. Goldschmidt. Für die vorliegende Arbeit habe ich die reichste Anregung aus Vorlesungen und Übungen von Herrn Prof. Wölfflin gewonnen.

Druck von Emil Herrmann senior in Leipzig.